عبد الله البهلول

المبالغة بين اللّغة والخطاب

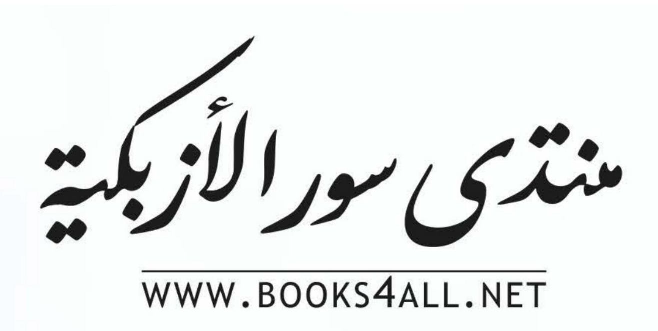
ديوان الخنساء أنموذجا



تقديم: د. محمد الهادي الطرابلسي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
وحدة البحث في المناهج التأويلية

2009


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

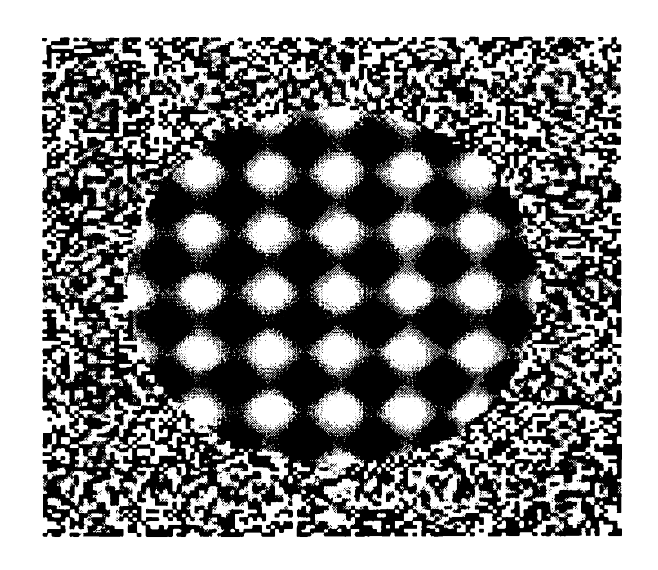
المبالغة بين اللّغة والخطاب

العنوان : المبالغة بين اللغة و الخطاب
المؤلف : عبد الله البهلول
الطبعة الأولى 2009
الإيداع القانوني : الثلاثية الثانية 2009
الترقيم الدولي: 8 - 069 - 56 - 9973 - 978
طبع : التسفير الفني صفاقس
النشر و التوزيع: مكتبة قرطاج للنشر و التوزيع

عبد اللّه البهلول

المبالغة بين اللّغة والخطاب

ديوان الخنساء أنموذجا



تقديم: د. محمّد الهادي الطرابلسي

كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس
وحدة البحث في المناهج التّأويليّة

2009

تقديم

الشّعر إلماع وإشباع. هو "لمح تكفي إشاراته" كما قال البحتري، وهو في ذات الوقت نشدانٌ للمعنى في مطلق دلالته. فعلى طرفي مدار هذه المفارقة العجيبة يسير الشّعر مقيّد الخطو في المعاني، طليق العدو في الدّلالات، احتفاء بالجملة واستغناء عن التفاريق، لأنّ الشّعر حلم بالقيم المجرّدة، وليس تحقيقا علمياً في الحقائق المجسّدة، ولا تقريراً لوضعيّات تتطلب تفصيلا وتخصيصاً، أو بحثاً في الأسباب والمسبّبات.

هذا لا يعني أنّ الشّعر يبني من غير حقائق الوجود الطّبيعيّ، لكنّه سرعان ما يتحرّر من قيودها ليحقق حلم الشّاعر بكمال المعنى.

إنّ التّخييل القائم في منطق الشّعر يخرج اللّغة من حدود أوضاعها الأصليّة ويؤهّلها للتّعبير عن المعنى بلا حدود، مطلقاً بلا تقييد، لاحقاً بأفق التّجريد.

ههنا حقائق يتعيّن استحضارها: منها أنّ نزعة إطلاق الصّفة إلى حدّ التّجريد من أقوى النّزعات في صناعة الشّعر عموما، ومنها أنّ هذه النّزعة من شأنها أن تُحقّق بظواهر لغويّة مختلفة كثيرة كالجمع والمصدر وأفعل التّفضيل وصيغ المبالغة... فهذه الظّواهر إذا وظّفت لإطلاق الصّفة تمحّضت للتّعبير عن التّجريد بعيداً عن معانيها الأصليّة المميّزة. إلاّ أنّ أهمّ الحقائق التي يتعيّن استحضارها في مباشرة هذا الموضوع أنّ طرق توظيف هذه الظّواهر في الكلام هي التي تميّز خصائص الأسلوب فيه وتحدّد الرّؤية التي تترتّب عليه.

لوحظ مثل هذا في توظيف المتنبّي صيغة التّفضيل في شعره حيث شاعت نماذجها وحُقّق في أبعاد دلالتها على المبالغة في الصّفة حتّى قيل تعليقا على بعض أبياته: "...على أنّ الذي يسترعي النّظر...ليس مجرّد المبالغة بل استناد المبالغة إلى فلسفة...إنّ المتنبّي كعادة الشّعراء يثب بين...الوجود الجزئيّ والوجود المطلق فيتخيّل أنّ التّناهي في الصّفة يمكن أن يصل إلى الوجود المطلق الذي تنتفي عنده كلّ حركة، بل تنتفي الصّفة نفسها." (شكري عيّاد)

ومثل ذلك لمسناه في شعر المعرّي، فكثيرا ما يدرك كلام أبي العلاء في لزوم ما لا يلزم مرتبة التّجريد، حيث يوظّف صيغ الجمع مكثرا من نماذجها، منوّعا موادّها، متنقّلا بين أوزانها، مستثمرا الإمكانات اللّغويّة في جمع الاسم الواحد على أكثر من صيغة، مهوّناً بذلك على نفسه خطب بناء

القافية، موفياً بما اشترطه عليها من لزوم، محقّقاً بإطلاق المعنى مطلبه من الشّعر ومطلب الشّعر منه في آنٍ واحد.

وفي هذا الكتاب الذي يشرّفنا تقديمه درس الدّكتور عبد الله البهلول توظيف الخنساء صيغ المبالغة في مراثيها، رافعاً البحث إلى درجة التّحقيق في **ظاهرة المبالغة بين اللّغة والخطاب**، محاولا الإجابة عن هذا السّؤال الكبير: كيف تتحوّل المبالغة-وهي نزعة تعبيريّة أصيلة في الشّعر- ظاهرة أسلوبيّة تميّز مخصوص الكلام؟

المؤلّف لا يشكّ في أنّ استعمال صيغ المبالغة في شعر الخنساء، بكثرةٍ وتنوّعٍ، لا يخفى على القارئ، لكنّه يعرف أيضاً أنّ توظيفها الفنّي فيه لا يدركُ إلاّ بالدّرس المجهريّ. ولهذا السّبب اختار التفرّغ لهذا الموضوع، محمولا بطموحٍ مشروعٍ إلى معالجة إشكالاته باستفاضة واستيعاب، آملاً تقديم بعض الجوابٍ، انطلاقاً من التّحقيق في صيغ المبالغة باباً في اللّغة ومقوّماً في الخطاب، وصولا إلى دورها في بلورة المعنى وتشكيل الرّؤية، وهي تتفاعل وسائر المشتقّات التي تفيد المبالغة في الكلام. فعقد فصولا ثلاثة: فصلا لخصائصها اللّغويّة درس فيه أصولها الوضعيّة، وفصلا لخصائصها الأسلوبيّة عالج فيه أبنية المبالغة موظّفةً في الكلام مولّدة لإيقاعاته، وختم كتابه ببحث الأبعاد الدّلاليّة والوظائف حيث استخلص القيم المضافة المترتّبة عليها في رثاء شاعرة العرب.

وانتهى إلى نتائج تجلي طابع الشّعريّة فيه من ناحية، وبصمات الخنساء في غرض الرّثاء من ناحية أخرى، نتائج تستقطبها آفاق:

أفق الإيقاع وقد اتّضح فيه أنّ صيغ المبالغة أدّت في المراثي دور المولّد الإيقاعيّ/الجامع للكلم إذ كان أكثر ورودها مقاطع للأبيات بحيث كانت تحتلّ منازل لها أهميّة عروضيّة، وأنّ لإيقاعاتها مظاهر أفقيّة، على امتداد البيت، موزّعة بحكمة في التّقسيم، وخطّة محكمة في التّرصيع، مدعومة أحياناً بمظاهر عموديّة تجليها الموازنة في تناسب وأوزان البحور المعتمدة، أو في استقلال عنها ومخالفة، يعزّزها في جميع أحوالها خروج الوحدات الإيقاعيّة في قالب لبنات تقع في مدار الحيويّة الإيقاعيّة، بعيداً عن مأزق التشبّع المفضي إلى الرّتابة. وبذلك ترفع الإيقاعات المعاني الجزئيّة إلى مستوى

القيم الدّلاليّة الـتي تـصوّر تـدرّج البطـل المعـروف في الحيـاة إلى الخلـود بعـد الممات، كيف لا وقد قُلب القصيد نشيداً وتحوّل التّمجيد تخليداً !

إنّ في هذا التّقدير ما يُعزّز مذهب مـن يـرى أنّ أصـل المرثيّـة أن تكـون أنشودة نواح، وفيـه-وهـذا أثبـت- مـا يقنـع بـأنّ لمرثيّـة الخنـساء في جميـع الأحوال بنية متميّزة عن سمت القصيدة.

ثمّ أفق التّركيب. ذلك أنّ إيقاعات الخنـساء في شـعرها، بجماليّتهـا - وقد تأكّـد معهـا تجديـد الوجهـة الدّلاليّـة- ولّـدت في نـصوصها الحاجـة إلى تراكيب وتعابير، وصور وخيالات مخصوصة، فـصّلها المؤلّـف وبـيّن أنّ البنـى الإيقاعيّة والتّركيبيّة والتّعبيريّة، بل والمعنويّة والتّخييليّة أيـضا، يـشقّها تيّـار إبداعيّ واحد، تتضافر فيه وتتفاعل بعفويّة لتكوّن وحدة فنيّة تبلور الرّؤية.

والرّؤية هي الأفق الجامع للنّتائج. فلمّا تجاوزت الشّاعرة تحديد الصّفة إلى تأكيـدها، متوسّـلة بالمبالغـة في صـيغها الاصـطلاحيّة وفي صـيغ سـائر المشتقّات، دلّت على أنّها ترسم مثالا، وتنشدُ كمـالا، أي أنّهـا كانـت-وهـي تندب الشّخص وقد عدم الوجود- تجرّد منه رمزاً يعانقُ الخلود.

د. محمّد الهادي الطرابلسي

المقدّمة[1]

إذا كانت مفردة المبالغة في أصل وضعها اللغويّ دالّة على تجاوز المعنى الممكن المألوف عادة وعقلا، والمنزلة الدّنيا والمرتبة القريبة نحو آفاق قصيّة ونهايات بعيدة،[2] فإنّها- في الاصطلاح والمفهوم- ما لبثت أن استحالت في أعمال اللغويّين والبلاغيين والفقهاء والنقّاد ظاهرة خلافيّة، دارت في فلكها مصطلحات عديدة، وأفضت إلى جملة من الآراء والتصوّرات الموصولة بقانون الكلام وطرائق تأليفه وتشكيله، ومبلغ حسنه وحظه من الأدبيّة والجمال، والمواضع التي فيها تجوز المبالغة أو تمتنع، والحالات التي تُغري الذّائقة

---

[1] هذا العمل في أصله بحث قُدّم لتحصيل شهادة الكفاءة في البحث بإشراف الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي، وعنوانه الأصليّ "**صيغ المبالغة في ديوان الخنساء: الخصائص اللغويّة والأسلوبيّة**". وقد ناقشته يوم 14 جويلية 1993 لجنة متكوّنة من الأستاذ محمّد صلاح الدّين الشّريف (رئيس) والأستاذة رجاء بن سلامة (عضو). وقد أخضعنا البحث لتحوير في المنهج وأعدنا النّظر في النتائج المستخلصة مراجعة وتعديلا، وأضفنا ما رأيناه جديرا بالإضافة وفقا لما يقتضيه البحث العلميّ ويستوجبه النّشر. ولا يفوتنا هنا، أن نتوجّه بالشّكر والتّقدير إلى لجنة المناقشة، وإلى كلّ من ساعدنا على نشر هذا العمل.

[2] يدلّ الجذر [ب ل غ] في لسان العرب وفي تاج العروس على معاني الوصول والانتهاء إلى أقصى المقصد، وعلى بلوغ المرء جهده في الأمر وعدمِ تقصيره فيه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة منقحة، ط.1، سنة 2000. م2، ص: 144 والزّبيدي، **تاج العروس**، دار صادر بيروت، (د.ت). ج6، ص: 4.

ونجد في الأصل **الإغريقي** لمفردة huperbolê ما يؤكد هذه المعاني، فالمبالغة hyperbole في الأصل مركبة من huper وتعني ما فوق أو ما وراء au-dessus, au delà وballein وتعني رمى وأطلق jeter / lancer ويتحصّل لدينا معنى التجاوز والإطلاق والذهاب بالمعنى إلى أبعد نهاياته. ينظر:

- Collectif (Jean Dubois, Mathée Gia Como, Louis Gespin, Christiane Marcelleri, Jean Baptiste Marcelleri, Jean Pierre Mével,) ***Dictionnaire de linguistique,*** Larousse Bordas 2001, p 235.

- Henri Morier, ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique***, P.U.F , 3ème édition, 1981, p 518

- ***Larousse, Dictionnaire encyclopédique,*** Larousse 1994, Tome I p 526.

- ***Le Robert, Dictionnaire de la langue Francaise***, 2ème édition 1989, Tome V, p 308. André Lalande,

- ***Vocabulaire technique et critique de la philosophie***, P. U. F 18ème édition, Fev. 1996, p 426.

- Henri Morier, ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique***, P.U.F , 3ème édition, 1981, p 518

بالإقبال عليها أو النفور منها، وباستجادتها واستساغتها أو باستهجانها والطعن عليها، والغايات التي من أجلها تُستدعى وتُنتدبُ، والوظائف التي إليها توكل وبها تنهض.

وليست المبالغة حكرا على جنس من أجناس القول، فهي توجد في الشّعر كما توجد في النّثر، وتوجد في قديم أجناس القول وحديثها، وداخل الأدب وخارجه، يُلجأ إليها في الجدّ والهزل على حدّ سواء، وهي في مجال الشّعر كثيفة التواتر والشّيوع، نستجليها في سائر أفانينه وأغراضه: في فخريّات الشاعر ومدائحه وأهاجيه ومراثيه، وفي الخمريّات والزّهديّات والغزليّات. وتبرز المبالغة في سائر أنواع الخطاب: في ترغيب رجل الدّين وترهيبه، وحثّه وتحذيره، وفي بيان رجل السّياسة وهو يَعد، يقرّر واقعا أو ينشئ بالقول عالما كالواقع، وفي خطاب الإشهاريّ عندما يعرض الشيء بالكلمة واللحن والرّسم واللون والضوء واللقطة المثيرة، فيكون المعروض أحلى وأجمل، وبنيل الإعجاب أولى، وإلى استمالة الأهواء أدعى، وعلى التأثير أقدر. ولعلّه من العسير-إذا ما استثنينا بعض أنواع الخطاب التي تُنشد فيها الدّقّة والوضوح واحترامِ المقادير- أن نتصوّر خطابا خاليا من المبالغة، بل إنّ في طباع المرء نزوعاً إلى المبالغة والتضخيم إذا روى وحدّث، أو وصف واشتكى، أو وعد وتوعّد، وهو كثيرا ما يستنجد بعبارات جاهزة، ويتوسّل صيغا وأبنية لغويّة تتيح له أن يبلغ بالمعنى أقصاه ويذهب به إلى أبعد نهاياته. وهو ما أشار إليه مورييه (Henri Morier) بقوله: « لاشيء أكثر شيوعا وانتشارا من المبالغة، إنّها جارية على لسانِ كلّ امرئ، وهي أكثر تواترا لدى الشّبّان اليافعين، يدفعهم إليها ويرغبهم فيها حرصهم على الظّهور في مظهر الأبطال، وتلجأ إليها الفتيات إبرازاً لتفرّد إحساسهنّ.»[1]

ولا تختصّ المبالغة بنمط من أنماط الخطاب، فهي منتشرة في السّرد والحوار وإن بدت في الوصف أوضح وأجلى، وهي -متى تخلّلت السرد- ضاعفت من طاقته التخييليّة واستدعت الغريب والعجيب، وباعدت بين المرجعيّ والمتخيّل، وأكسبت الخطاب حيوية، وأضفت عليه دينامية،

---

[1] « Rien n'est plus courant que l'hyperbole. Elle est dans la bouche de tout le monde, mais surtout des jeunes gens (soucieux de passer pour des héros) et des jeunes femmes (soucieuses de faire valoir leur exceptionnelle sensibilité ». ينظر: Henri Morier, ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique,*** op. cit,. p518-519.

وأثارت في قارئه ألوانا من المشاعر والأحاسيس وصنوفا من المتع. فكم وصفا ولّد الإضحاك وحقّق الإمتاع لنهجه المبالغة في تحريف الأصل وتضخيم العيوب.

واختلفت مواقف النّقّاد من المبالغة: منهم من رآها تجانب الصّدق والصّواب وتزيغ عن الحقّ، ومنهم من استحسنها وآثرها، ووصلها بالغموض والمجاز وبعد الفكرة عن الإدراك العاديّ في كثير من الأحوال، بل أكّد بعضهم على اعتبارها طريقة طبيعية تدخل في تكوين لغة الشعر، يتخذها الشاعر للتعبير عن الغاية التي يطمح إلى تحقيقها والأبعاد التي يتطلّع إليها.[1] فهي ذات صلة بما يحدثه القول في النّفس من تأثير آتٍ من جهة التّخييل والمحاكاة والرّغبة في إثارة الدّهشة والاستغراب. وهي -بمخالفتها الحقيقة وخروجها عن المألوف وتجاوزها الحدّ في وصف الشّيء- متينة الصّلة بالشّعر، ولذلك كان أفضل الشّعر عند القرطاجني «ما حسنت محاكاته وهيأته وقامت غرابته (...) وأردأ الشّعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمّى شعرا وإن كان موزونا مقفّى، إذ المقصود بالشّعر معدوم منه، لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشّعر لا تتأثّر النفس لمقتضاه»[2] .

وتظلّ المباحث النّظريّة مباحث عامّة ومجرّدة لا يتأكّد نفعها حتّى تُختبَرَ عمليّا، ويُدرس توظيفها[3] في النّصوص والآثار، فتكون العيّنات الخطابيّة المتخيّرة قادرة إمّا على دعم مستخلصات النّظريّة والإضافة إليها أو على تعديلها والدّعوة إلى مراجعتها. وفي الحالين معاً تظلّ النّظريّة مع الإجراء في جدل. وفي هذا الإطار كان اختيارنا لديوان الخنساء مدوّنة بحث. ولاختيارنا أسبابٌ: لقد اشتهرت الخنساء برثائها صخرا واشتهر صخر بمراثيها، وأجلى كلّ منهما صورة الآخر ولّعها: المرثيّ بفضائله ومزاياه،

---

[1] احمد محمد معتوق، **اللّغة العليا دراسات نقدية في لغة الشّعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 2006 ص: 134

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981 ص: ص: 71-72

[3] في مفهوم التّوظيف ينظر: محمّد الهادي الطّرابلسي، **«مفهوم التّوظيف في الدّرس الأسلوبيّ»**، مجلّة **دراسات لسانيّة**، مجلّد: 3، سنة 1997. ص: 127 وما بعدها.

وشمائله وخلاله، وما جسّده من قيم أخلاقيّة وسلوكيّة تفرّد بها دون غيره وعزّت في أقرانه ونظرائه، والرّاثية بتجربتها الشّعريّة والشّعوريّة المتميّزة، بلوعة لا تنقضي ونشيج لا ينِي يتجدّد، وشعر تنشئه ساعات الحزن القصوى، تنفثه معربةً عن حالاتها الوجدانيّة، رفضا وتحدّيا وخضوعا واستسلاما وبكاء وانتحابا وعويلا، غصصاً تُذيب الفؤاد، وعبرة تجد لها مقرّاً في أعماق من فجعه الموت في عزيز عليه، وفي قلب كلّ ملتاع حزين. وتكرّرت عبارات الصّدق في حديث النّقاد عن شعرها، فهي قد "عبّرت بأشعارها الرّقيقة أصدق تعبير عن مرارة الثُكل، وألم الموت، وصوّرت التّجربة الإنسانيّة المؤلمة أدقّ تصوير، فكان شعرها خالداً نحسّه ونتجاوب معه، وننفعل به"،[1] وعُدّ رثاؤها "رثاء لا يشوبه التّكلّف والجفاف، وإنّما هو مُشبع بصدق اللهجة وصدق العاطفة معاً، يرافقه التفجّع في جميع أقسامه".[2]

وقد رأى كثيرون أنّ تردّد شعرها على اللّسان وعلوقه بالأذهان آتيان من جهة التجربة الإنسانيّة العميقة: وفاءً للأخ كأعظم ما يكون الوفاء، وإخلاصاً لا يضاهيه إخلاص، إذ راحت تبكي أخاها بالدّم القاني، تستدرّ الدّمع من عينيها تسكابا فلا تذرفان لفرط ما نضبتا. ورأى آخرون أنّ تأثير شعرها آتٍ من جهة الصياغة الفنيّة، إذ عُدّ في مجال الرّثاء، من أشجى ما في مراثي العرب وأصدقها تعبيرا عن النّفس وآلامها...

غير أنّنا لاحظنا في ديوانها شيئا لافتا للنظر قد يكون مدخلا إلى فهم تجربتها الشعريّة والشعوريّة، أعني صيغ المبالغة، فهي، في أشعارها، متواترة، متفاوتة بروزا حسب القصائد، ولها صور أداء مختلفة، وتأثير متنوّع في البيت والقصيد. ولسنا نسرع في الحكم إن قلنا إنّها تبرز، للوهلة الأولى،

---

[1] **ديوان الخنساء**، شرحه ثعلب، أبو العبّاس، أحمد بن يحي بن سيّار الشّيباني النّحويّ ت 291هـ، حقّقه أنور أبو سُويلم، جامعة مؤتة، دار عمّار للنّشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1988 ص: 5. ونشير إلى أنّ ديوان الخنساء قد طبع مرّات عديدة:
- **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، نشره الآباء اليسوعيّون في بيروت 1888
- **أنيس الجلساء في ملخّص شرح ديوان الخنساء**، الأب لويس شيخو اليسوعيّ 1895
- **ديوان الخنساء**، تحقيق كرم البستاني، طبعة أولى، دار صادر، بيروت 1963 وطبعة ثانية، دار المسيرة، بيروت، 1982.

[2] بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهليّة وصدر الإسلام**، مكتبة صادر بيروت، الطبعة الخامسة، ص: 187

من **جوامع الكلم**، مَحضَنة أصوات ومجمعَ مدلولات، وقطبَ الرّحى في البيت والقصيدة. وهي ذات تأثير في مباني الأشعار ومعانيها، وذات وظائف متعـدّدة تبرّر انتداب الشاعرة لها للإعراب عن الفكر والشعور.

لهذه الأسباب آثرنا الدّخول إلى الديوان من باب المبالغة، بدءا بأبنيتها اللغويّة وطرائق توظيفها وصولا إلى تأثيرها في البيت والقصيدة ومختلف الأبنية التي عاضدتها وقامت مقامها. ونحن- بهذا الاختيار المنهجيّ- مقتنعـون بـأنّ الدّخول إلى النصّ الشّعريّ من باب ظواهره الأسلوبيّة عمل واعد بنتائج دقيقـة لا يُتوصّل إليها بالبحث العامّ في مختلف أبنية النصّ.

ويعود اختيارنا ديوانَ الخنساء إلى مبرّرات عديدة، من أهمّها:

- تحوّل الظاهرة اللغويّة فيه- ظاهرة المبالغة- إلى ظاهرة أسـلوبيّة لـشيوعها وانتشارها من جهة، ولتعدّد أشكالها ووظائفها، ممّا قد يساعد على فهـم تجربة الشّاعرة ويبرّر سبب اختيارها إيّاهـا. وهـو مبحـث جـدير بإعمـال النّظر، أشار إليه أكثر من باحث إشارات عامّة.[1]
- انتظام قصائد الدّيوان في غرض شعريّ واحد هـو غـرض الرّثـاء، فبحـدث الموت تـدفّقت الأشـعار، ولكنّهـا أشـعار تكـاد تنحـصر في موضـوع واحـد وتتعلّق بذات واحدة، وهو ما يضاعف من دلالة الاختيـار اللّغـويّ ويـدعو إلى تدبّر أبعاده ومقاصد الرّاثية من انتدابه للإعراب عن الفكر والوجدان.
- اقتناعنا بـأنّ الـدّخول إلى الـنصّ مـن زاويـة الظّـاهرة اللّغويّـة والأسـلوبيّة المفردة ممّا يساعد على تعميق البحـث واسـتخلاص نتـائج دقيقـة. وتأكّـد

---

[1] نشير مثلا إلى ما أورده بطرس البستاني، **المرجع نفسه**، ص: 190، إذ رأى أنّ المبالغة والغلوّ والمغالاة أظهر خاصّة في الخنساء، فهـي مغالية في حزنهـا ولوعتهـا، مغاليـة في مـا تنعت به صخراً من النعوت الحسنة. ولكنّه غلوّ صادق (...) ولا يقتصر غلوّها على المعـاني وما فيها من صور ماديّة بارزة، بل يتناول ألفاظها أيضا، فـأكثر مـا يكـون لفظهـا في صـيغ المبالغة التي تترك أثرا محسوسا في النّفس. فمـن تعابيرهـا الخاصّـة قولهـا: شـهّاد أنديـة، حمّال ألوية، هبّاط أودية، نحّار، مغوار، مسعار، أغرّ، أبلج، أزهر، إلى غير ذلك من أمثلة المبالغة. والملاحظ أنّ الصيَغ الثلاث الأخيرة الواردة على وزن أفعـل هـي للتفـضيل وليـست من أمثلة المبالغة كما ذهب إليها البستاني، وقد يكون قـصد تأديتهـا معنـى المبالغـة بحكـم السياق الذي تنزّلت فيه. ثمّ إنّ الناقد استعمل، في حديثه عـن المبالغـة، مـصطلحات تبـدو مترادفة في نظره، فهو لم يوضّح الفروق بينها.

هذا الاختيار في ما بعد، إذ لم نجد-في ما اطّلعنا عليه[1]- بحوثا ودراسات أولت ظاهرة المبالغة في شعر الخنساء ما تستحقّ من العناية وتعميق النّظر. ونحن مقتنعون بأنّ استيفاءَ الظّاهرة تحليلا مشروطٌ ببحوث مختصّة تنظر في الظّاهرة الواحدة موظّفةً في أغراض متنوّعة ودواوين وآثار متعدّدة سبيلا إلى استخلاص النتائج وبناء الأحكام.

- قلّة ما حظي به شعر المرأة في أدبنا العربيّ من دراسات تسبر أغواره وتستطلع خفاياه وتبرز حظّه من الأدبيّة والجمال.

وقد أقمنا جوهر البحث على ثلاثة فصول:

خصّصنا الفصل الأوّل **الخصائص اللغويّة لصيغ المبالغة**، للنّظر في قضايا المصطلح والمفهوم، وفي وضع المبالغة في اللّغة بما هي أبنية لغويّة محوّلة عن اسم الفاعل، وفي مبرّرات إدراجها ضمن اسم الفاعل وعدم استقلالها عنه، وفي صيغ التكثير، ما كان مشهورا منها وما كان غير مشهور، وفي قضايا أخرى لها بالمبالغة أكثر من صلة، سواء من حيث أبنيتها أو من حيث دلالتها. ومدار الفصل الثاني **الخصائص الأسلوبيّة لصيغ المبالغة** على أبنية المبالغة جارية في الاستعمال، وقد تخيّرنا ديوان الخنساء مدوّنة تطبيقيّة، للبحث في الخصائص الأسلوبيّة للظاهرة. وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين، نُعنى في أوّلهما -وعنوانه **المبالغة بصيغ المبالغة**- بدراسة صيغ المبالغة الواردة في ديوان الخنساء، وذلك برصد مواقعها في البيت والبحث في تأثيرها في القوافي، وفي علاقة الصّدور بالأعجاز ومختلف الظواهر الفنيّة المترتّبة عليها، وفي تأثيرها في البحور الشعريّة، وفي طاقة النصّ الإيحائيّة وحظّه من جمال التّعبير، ويقوم المبحث الثّاني -وعنوانه **المبالغة بسائر المشتقّات** - على دراسة مختلف الأبنية اللغويّة والظواهر الفنيّة التي حلّت محلّ المبالغة وقامت مقامها ونهضت بوظائفها. أمّا الفصل الثّالث -وعنوانه **المبالغة: الأبعاد الدّلاليّة والوظائف**- فمعقود لدراسة الأبعاد الدّلاليّة لظاهرة المبالغة ومختلف

---

[1] ظهرت- بين إنجاز عملنا وتقديمه للنّشر- دراسة أسلوبيّة دقيقة أنجزها عامر الحلواني وعنوانها **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين**، مطبعة التسفير الفنّي صفاقس 2005. وقد درس فيها غرض الرّثاء لدى ثلاثة من الشّعراء المخضرمين: الخنساء، أبي ذؤيب الهذليّ، مالك بن الرّيب، وخصّ الخنساء بأكبر أقسام الكتاب، متناولا فيه ظاهرة المبالغة ضمن ظاهرة التّوزاي بما هي ظاهرة أشمل احتضنت سائر الظواهر وأثّرت فيها وتفاعلت معها.

الوظائف التي نهضت بها. وبذلك تتكامل فصول البحث متدرّجة من دراسة الظّاهرة في اللّغة إلى تبيّن طرائق توظيفها ورصد خصائصها الأسلوبيّة فإلى تبرير اختيارها وتعليل تواترها وتبيّن أبعادها الدّلاليّة ومختلف الوظائف التي نهضت بها. وأنهينا البحث **بخاتمة عامّة** كانت جمعاً لأهمّ نتائج البحث ورصداً لأهمّ مميّزات المبالغة في ديوان الخنساء.

وإنّه لمن باب الاعتراف بالجميل، أن أعبّر عن فائق تقديري للأستاذ الجليل محمّد الهادي الطرابلسي، أستاذي المشرف، فقد وجدت في مؤلّفاته ودروسه في شهادة المناهج بالجامعة التونسيّة، ما حقّق الإفادة وشجّعني على اختيار البحث في هذا الموضوع، ووجدت في ملاحظاته الدّقيقة الثّمينة خير معين ينهل منه البحث.

الفصل الأوّل

الخصائص اللّغويّة لصيغ المبالغة

وهذا القبيل من العلم- أعني التصريف- يحتاج إليه جميع أهل العربيّة أتمّ الحاجة وبهم إليه أشدّ فاقة لأنّه ميزان العربيّة لا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلاّ به. فالتصريف إنّما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنّحو إنّما هو لمعرفة أحواله المتنقلة (...) وإذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النّحو أن يبدأ بمعرفة التّصريف لأنّ معرفة ذات الشّيء الثّابتة ينبغي أن تكون أصلا لمعرفة حاله المتنقّلة

ابن جنّي، **المنصف**، ج1، ص 2

التصريف علم بأصول تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب واعلم أنّه جزء من أجزاء النّحو بلا خلاف من أهل الصّناعة

الاستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب**، ص1

نهدف، في هذا الفصل، إلى ضبط الخصائص اللّغويّة لصيغ المبالغة كما ظهرت في مصنّفات النّحاة العرب القدامى وتناولها المعاصرون. ولكن دون هذه الغاية خطوة منهجيّة لازمة متمثّلة في تعريف المصطلح ومَيْزِهِ من سائر المصطلحات الدّائرة في فلكه. فكيف عُرّف المصطلح؟ وهل من فروق بين المبالغة وسائر المصطلحات المتواترة في المدوّنة النّقديّة؟

I- في المصطلح والمفهوم:

1- في إجماع التعريفات على معنى مجاوزة الحدود والذّهاب بالمعنى إلى أبعد نهاياته:

ليس من اليسير استقراء ما كُتب عن المبالغة، ففي قديم المصنّفات النقديّة واللّغويّة والبلاغيّة تعريفات تتفاوت دقّة وإيجازا، يمكننا – متى نظرنا فيها مجتمعةً- أن نستصفي صورة عامّة للمصطلح في مفهومه وأنواعه

ومراتبه ووظائفه. فالمبالغة– في تعريف قدامة بن جعفر–"أن يذكر الشّاعر حالا من الأحوال في شعره لو وقف عليها لأجزاه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في ما قصده"[1] وهي –في نظره–وجه من وجوه البلاغة في التعبير والتصوير.

والمبالغة–في تعريف أبي هلال العسكري، في الفصل الحادي عشر من كتاب الصّناعتين وعنوانه «في المبالغة»– هي "أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه"[2]، ويضرب العسكريّ على ذلك مثلا مستقى من القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى﴾ ويعلّق قائلا: "ولو قال تذهل كلّ امرأة عن ولدها لكان بابا حسنا وبلاغة كاملة وإنّما خصّ المرضعة للمبالغة لأنّ المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها، وأشفق به لقربه منها ولزومها له لا يفارقها ليلا ولا نهارا وعلى حسب القرب تكون المحبّة والإلف"[3]

والمبالغة– اعتمادا على هذا المثال وانطلاقا من تصوّر العسكريّ– تنشأ من ظاهرة التخصيص والإفراد، أي إخراج الفرد من الجموع، وتمييز الخاصّ من العامّ، فاليوم المذكور في الآية هو يوم الذّهول، يشمل الرّجال والنّساء، ولكنّ المرأة — في هذا المقام– أشدّ هولا وذهولا، وما كلّ النّساء في الذّهول سواء، فهنّ فيه على درجات متفاوتة، وقع انتقاء صنف منهنّ– المرضعات– إليه تُنسب صفات الرّأفة والألفة والإشفاق وعمق المحبّة والإحساس، والطفل بالنّسبة إليهنّ جزء منهنّ بل هو كلّ كيانهنّ، لا ينفصلن عنه، ولا يحيين من دونه. فقد دلّ الشّاهد على الحال دلالة بالغة بليغة، لا تبرز في استعمال اللفظ العامّ (الرّجال أو النّساء) ولا يحافظ على بلاغته متى جاوز المتكلّم في التّعبير هذا الحدّ وذهب بالمعنى إلى أبعد منه.

---

[1] قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، وقد تحدّث قدامة عن الغلوّ والاختصار ص: 58–62 يقول: رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذهب الشّعر هما الغلوّ في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحدّ الأوسط فيما يقال منه (...) **والغلوّ** عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشّعر والشّعراءُ قديما. وتحدّث عن **المبالغة** ص ص: 141-143 ضمن حديثه عن أنواع المعنى.

[2] أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشّعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1986 ص: 365

[3] **المرجع نفسه، والصفحة نفسها.**

وقد عقد الرّماني للمبالغة فصلا واعتبرها تكبيرا للمعنى وخروجا عن أصل اللّغة على جهة الإبانة في التعبير.[1] والمعنى نفسه يتردّد في كتاب البديع في نقد الشّعر، يقول أسامة بن منقذ: "اعلم أنّ المعنى إذا زاد على التمام سُمّي مبالغة، وقد اختلفت ألفاظه في كتبهم: فسمّاه قوم الإفراط والغلوّ والإيغال والمبالغة، وبعضه أرفع من بعض".[2]

وفي مختلف هذه التعريفات معان للمبالغة مشتركة، فهي الزّيادة والإبعاد والإطلاق والغاية القصوى والنهاية البعيدة والمرتبة القصيّة والمنزلة التي لا تبلغ... وهو تعريف قائم على تمثّل مبدئيّ لحدود المعاني وجوازها في العادة والعقل، وما خالف هذا المبدأ عُدّ انحرافا عن الأصل. وفي تأويل هذا الانحراف اختلفت المواقف والآراء.

2- في الفروق بين المصطلحات الدائرة في فلك المبالغة:

تواترت في مدونة النّقد البلاغيّ القديم، وفي سياق الحديث عن المبالغة، مصطلحات نقديّة عديدة، من قبيل الغلوّ والإفراط والإحالة والإيغال والتّبليغ والتّتميم والتقصّي والإغراق والاحتراس، ومصطلحات أخرى لا يُستبعد أن تكون لها بالمبالغة صلة أو صلات[3].

ولم تكن زاوية النّظر في المصطلح واحدة، إذ كثيرا ما تعدّدت الزّوايا فنشأ عن تعدّدها اختلاف في التعريف والتقييم. من ذلك مثلا أنّ **الغلوّ** قد عيب لأسباب فنيّة موصولة بإغماض المعنى حدّ التّعمية والإبهام وأسباب عقديّة مرجعها إلى ذكر القرآن اللفظ في معرض الذمّ والتّهجين والخروج عن الحقّ إلى المحال، وفي هذا يقول صاحب الصناعتين: "الغلوّ تجاوز حدّ المعنى

---

[1] الرّماني(أبو الحسن علي بن عيسى) **النُّكت في إعجاز القرآن** ، ضمن: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني**، تحقيق وتعليق محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، الطبعة الرّابعة، ص: 75

[2] أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، حققه وقدّم له عبد آ علي مهنّا، دار الكتب العلميّة بيروت، لبنان، ط1، س 1987 ص: 155

[3] تحدّث ابن المعتزّ عن المبالغة غير أنّه لم يستعمل هذا المصطلح وإنّما عبّر عنه **بالإفراط في** الصّفة، وقد جعله على ضربين: ضرب فيه ملاحة وقبول، وضرب فيه إسراف وخروج بالصّفة عن الحدّ. والمبالغة- في ما ذكر التّهانوي- تنقسم إلى ثلاثة أقسام بحسب الممكن عقلا وعادة، فإذا كان المدّعى ممكناً عقلا وعادة فهو تبليغ، وإن كان ممكناً عقلا لا عادة فإغراقٌ، وإن لم يكن ممكنًا عقلاً ولا عادةً فغلوٌّ، ويمتنع أن يكون ممكناً عادةً ممتنعاً عقلاً. ينظر: التهانوي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، دار صادر بيروت، ج1، ص: 130-131

والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها، وقال الله تعالى ﴿وَإِن كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ﴾ ومن عيوب هذا الباب أن يخرج فيه إلى المحال ويشوبه بسوء الاستعارة وقبيح العبارة كقول المتنبي: [الطويل]

فَتًى أَلْفُ جُزْءٍ رَأْيُهُ فِي زَمانِه   أَقَلُّ جُزَيْءٍ بَعْضُهُ الرَّأْيُ أَجْمَعُ[1]"

وليس الفرق بين المبالغة والغلوّ من جهة، **والإيغال** من جهة ثانية عائدا إلى الدّرجة التي يبلغها المعنى وابتعاده عن المعقول وتطوافه في آفاق قصيّة، وإنّما هو عائد إلى أسباب فنيّة متمثّلة في موقع الظّاهرة من البيت الشّعريّ، فالإيغال: "أن يستوفي الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ثمّ يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا، وأصل الكلمة من قولهم: أوغل في الأمر إذا أبعد الذّهاب فيه"[2]

وعلى هذا الأساس يكون الإيغال- في نظر العسكريّ- مختصّا بالشّعر، قائما فيه لا يجاوزه إلى غيره، مختصّا بمقاطع الأبيات دون حشوها.

أمّا **التّتميم** فهو ضرب من المبالغة في صوغ المعنى صياغة تحقّق له الحسن والجمال "أن يذكر الشاعر معنى ولا يغادر شيئا يتمّ به إلاّ أتى به فيتكامل له الحسن والإحسان ويبقى البيت ناقص الكلام فيحتاج إلى أن يتمّه بكلمة توافق ما في البيت من تطبيق أو تجنيس أو غير ذلك"[3]

وليس مصطلح **الاحتراس** ببعيد عن هذه المعاني والأبعاد، فهو تفكير عميق في ما يمكن أن يفسد المعنى الشّعري أو يضعف من قيمة البيت وسعي إلى تلافيه بإحداث استثناءات في الكلام أو تخريجات لطيفة تكشف عن قوّة ذهن الشّاعر، من ذلك قول الشّاعر: [**الوافر**]

فَسَقَى دِيَارَك غَيْرَ مُفْسِدِهَا   صَوبُ الغَمَامِ وَدِيمَةٌ تَهمِي

فقد رأى صاحب البديع في نقد الشّعر أنّ في هذا البيت احتراسا وطعنا اتّقاهما الشّاعر بقوله: غير مفسدها "لأنّ مداومة الإمطار سببٌ لخراب الدّيار"[4]

أمّا **الإغراق** فهو "أن يبالغ في شيء بلفظه ومعناه"[1]

---

[1] أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشّعر**، ص: 357
[2] **المرجع نفسه**، ص: 380
[3] أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، ص: 87
[4] **المرجع نفسه**، ص: 90

ومن أهمّ الكتب النقديّة التي يمكن الوقوف عندها كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني لوفرة ما فيه من المصطلحات وتعدّد التعريفات وتنوّع الضّروب وما ينشأ عن ذلك كلّه من تفاوت في مراتب الإبداع.

والحديث عن المبالغة يجري في أبواب كثيرة من كتاب العمدة لابن رشيق: يجري في باب **الغلوّ**، وباب **الإيغال**، وباب **التشكّك**، وباب **نفي الشيء بإيجابه**، وباب **التّتميم**، وباب **الاستدعاء**، وباب **التّكرار**، فضلا عن الباب المعقود **للمبالغة**.

والنّاظر في هذه الأبواب يجد تداخلا بين الوسائل التي تؤدّى بها المبالغة والدرجات أو المراتب التي تبلغها، والأنواع التي تكون عليها، والحالات التي تجوز فيها وتستجاد، والحالات التي تكون فيها مذمومة مستقبحة. ولعلّ هذا الوضع المعقّد للمبالغة يقتضي من الباحث تدقيق النّظر في المصطلح والمفهوم، وفي الأنواع والمراتب، وفي الحالات الموجبة لها وتأثيرها في الخطاب. وليس الفصل بين هذه المستويات بالأمر الهيّن منهجيّا لكثرة تداخلها.

ويتميّز كتاب العمدة لابن رشيق من سائر كتب البلاغة والنّقد بتوفّره على جهاز اصطلاحيّ ومفهوميّ يعكس حركة نقد الشّعر في مرحلة مهمّة من مراحل تشكّله. ويُعدّ مصطلح المبالغة من المصطلحات التي استغرق الحديث عنها فصولا مهمّة من الكتاب سواء من حيث تعدّد أنواعها أو من حيث كثرة ما يدور في فلكها من مصطلحات. وفي هذا المجال نجد ابن رشيق يعرّف المبالغة متحدّثا عن ضروبها، مركّزا على مكانتها في الشّعر وموقعها من نفس متقبّلها، وفي هذا السياق يقول: "وهي ضروب كثيرة والناس فيها مختلفون: منهم من يؤثرها ويقول بتفضيلها ويراها الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهور عن مذهب نابغة بني ذبيان، وهو القائل: أشعر الناس من استجيد كذبه وضحك من رديئه."[2]

ويتناول ابن رشيق ظاهرة المبالغة في الشّعر من حيث دورها في الإفهام ومرتبتها من فصيح الكلام، فهو يرى أنّ المبالغة "ربما أحالت المعنى ولبسته

---

[1] أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، ص: 129

[2] ابن رشيق القيروانيّ، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة صيدا بيروت، ط1، س2001 ج2 ص67

على السامع"[1]، وإنّما عُرف العرب بالفصاحة وفُضّلوا بالبيان وشهد لهم سائر الأمم بقدرتهم على تقريب المعنى إلى الأذهان والأسماع بفضل ما نهجوه من طرائق الأداء وما توسّلوه من أساليب التعبير، "فإنّ العرب إنّما فُضّلت بالبيان والفصاحة، وحلا منطقها في الصدور وقبلته النفوس لأساليب حسنة وإشارات لطيفة تكسبه بيانا وتصوره في القلوب تصويرا"[2]

ويترتّب على ذلك كون المبالغة "ليست من أحسن الكلام ولا أفخره"[3] وعلى أساس المبالغة فاضل النّقاد بين الشعراء فآثروا القديمَ على الحديث والبدوَ على الحضر، نستطلع هذا في قول ابن رشيق مستدلاّ عكسيّا على بطلان فرضيّة ارتباط جودة الأشعار بالمبالغة: "ولو كان الشّعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى قرّبوه من فهم السّامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها وبالتشكك في الشّبهين"[4]. ولهذا اعتبر ابن رشيق المبالغة من استراحات الكلام، والاستراحة هنا في معنى العجز عن الإتيان بالحسن والجميل. يقول ابن رشيق: "والمبالغة في صناعة الشّعر كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك على السامعين، وإنما يقصدها من ليس بمتمكّن من محاسن الكلام، أن تمكنه ولا يتعذّر عليه وينجذب، كلّما أرادها إليه... وفيه كفاية وبلاغ إلا أنّه فيما يظهر من فحواه لم يرد إلا ما كان فيه بعد"[5]

ولكنّ هذا الحكم لم يحل دون استجادة أنواع من المبالغة عدّها ابن رشيق من محسّنات الكلام مؤكّدا بذلك أنّ للكلام عامّة-بما فيه القول الشّعريّ- قانونا هو الوضوح والبيان وإبلاغ المعنى إلى الأسماع والأفهام، وله مواضع تزداد بالمبالغة حسناً وجمالا عندما يبلغ الشّاعر نهايته في وصف الشّيء دون أن يأتي بالمحال. بل إنّه يرى في غياب المبالغة فقدانا لظواهر بلاغيّة عديدة هي قوام الشّعر وبها يزداد تألّقاً ويرقى في مراتب الجودة

---

[1] **العمدة**، الصفحة نفسها.
[2] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[3] **المرجع نفسه**. والصفحة نفسها.
[4] **المرجع نفسه** ج2 ص: 68
[5] **المرجع نفسه** ، والصفحة نفسها.

والإبداع "ولو بطلت المبالغة كلّها وعيبت لبطل التّشبيه وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام"[1]

ولكنّ المبالغة ضروب، منها المستحسن المستجاد دليل القريحة والإبداع، ومنها ما أدرجه ضمن استراحات الكلام. ولعلّ اختلاف مواقف النّاس من المبالغة قد جعل ابن رشيق يفصّل الحديث عن ضروبها ذاكرا خصائص كلّ ضرب وجماليّته والمواضع التي يجمل فيها أو يقبح.

وقد استند ابن رشيق في التّصنيف إلى مجموعة من المعايير الضّمنيّة منها ما اتّصل بموقع المبالغة من البيت الشّعريّ، ومنها ما اتّصل بالمعنى. وذلك من قبيل تعريفه الإيغال وتمييزه من التّتميم، يقول ابن رشيق معرّفا **الإيغال**: "وهو ضرب من المبالغة- كما قدمت- إلا أنّه في القوافي خاصّة لا يعدوها، والحاتميّ وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحّة ما قلته ويدلّ على ما رتبته ... ومن الإيغال الحسن قول الخنساء: [البسيط]

وَإنَّ صَخْرًا لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ   كَأَنَّهُ علَمٌ في رَأْسِهِ نَارُ

فبالغت في الوصف أشدّ مبالغة وأوغلت إيغالا شديدا بقولها «في رأسه نار» بعد أن جعلته علما وهو الجبل العظيم"[2]

ويتّخذ ابن رشيق الموقعَ معيارا لتمييز الإيغال-وهو ضرب من المبالغة واقع في القافية- من **التّتميم**-وهو ضرب من المبالغة واقع في الحشو-، يقول في هذا: "وليس بين الإيغال والتتميم كبير فرق، إلا أنّ هذا في القافية لا يعدوها، وذلك في حشو البيت، واشتقاق الإيغال من الإبعاد: يقال: أوغل في الأرض: إذا أبعد، فممّا حكاه ابن دريد، وقال وكلّ داخل في شيء دخول مستعجل، فقد أوغل فيه"[3]

وليست المسألة شكليّة متعلّقة بموقع اللفظ من البيت وإنّما القوافي سرّ الشّعر ومبتدأه وعليها يبني الشّاعر البيت والقصيد، وهي مركز الاستقطاب والإشعاع فيه، وهي التي تُلزم الشّاعر وتقيّده صوتيّا ومعجميّا وتركيبيّا ودلاليّا.

---

[1] **العمدة**، ج2 ص: 68
[2] **المرجع نفسه**، ص: 71
[3] **المرجع نفسه**، ص: 75

واختلاف مواقف النّاس في المبالغة مابين رفض وقبول أو استجادة واستقباح، ليس متأتّيا من جهة **المبالغة** أو متعلّقا بها، وإنّما هو واقع في ضرب مختلف عنها معدود من المنكرات وهو **الغلوّ**: "**أمّا الغلوّ** فهو الذي ينكره من ينكر المبالغة من سائر أنواعها ويقع فيه الاختلاف لا ما سواه ممّا بينت ولو بطلت المبالغة كلّها وعيبت لبطل التّشبيه وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام"[1]

وتقوم عمليّة تمييز المبالغة من الغلوّ —أو الإغراق والإفراط إذ هما مرادفان للغلوّ– على حدود المعنى وجوازه عقلا وعادة من جهة الإمكان وعدم الإمكان، وله في ذلك مراتب ثلاث: أن يكون المعنى ممكنا عقلا وعادة (ويسمّيه السّكاكي التبليغ)، وأن يكون ممكنا عقلا لا عادة (ويسمّيه السكاكي الإغراق) أو أن يكون غير ممكن عقلا وعادة، ومن هذا القبيل قول أبي نواس: [الكامل]

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتّى أَنّهُ لَتَخافُكَ النُّطَفُ التي لَم تُخْلَقِ

ولكنّ هذا الاختلاف يمكن أن يزول ببعض الوسائل اللغويّة التي تلطّف المعنى وتقرّبه من المعقول وتبعده عن المحال، بنقله من التقرير إلى المقاربة والتقدير، فدخول بعض أدوات التّشبيه من قبيل كأنّ أو أفعال المقاربة مثل كاد وأوشك من شأنه أن يجعل الغلوّ مبالغة وتصبح مسألة الوجود عندئذ موصولة بمسألة الحدود، من ذلك لفظة (كاد) في قوله تعالى: « يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار» "وأحسن الإغراق ما نطق فيه الشّاعر أو المتكلّم بكاد أو ما شاكلها نحو كأنّ ولو ولولا وما أشبه ذلك"[2]

ولم تكن المبالغة، في كتاب العمدة، لتبقى في حدود الشّعر وتتعلّق بالجوانب الفنيّة والمعنويّة، وإنّما تجاوز المبحث حدود الشّعر إلى الدّين والمعتقد، لذلك تواترت، لدى نقّاد الشّعر، عبارات من قبيل «مخالفة الحقيقة» و«الخروج عن الواجب والمتعارف» و«الوقوع في المحال». ومرجع ذلك إلى قانون الكلام من جهة، فـ «خير الكلام الحقائق»: "فإن لم يكن فما

---

[1] **العمدة**، ص: 68
[2] **المرجع نفسه**، ص: 61

قاربها وناسبها(..) وأحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه"[1].

وقانون الكلام-في ما ذهب إليه أكثرهم- مستخلص من آي القرآن الكريم وأحكامه، وفي هذا يقول ابن رشيق: "وأصحّ الكلام ما قام عليه الدليل، وثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى، ونحن نجده قد قرن الغلوّ فيه بالخروج عن الحقّ فقال-جلّ من قائل- ﴿ يَآ أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الْحَقِّ﴾ (...) ومتى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز في الوصف حدّها، سَلِمَ، ومتى تجاوزها، اتسعت له الغاية، وأدّته الحال إلى الإحالة، وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق."[2] وهو ما جعل ابن رشيق يعيب على المتنبيّ إغراقه ويبرز أنّه قد نقص منه بما ظنّه إصلاحا له وذلك في قوله مفتخرا بشعره: [الطويل]

إذَا قُلْتُهُ لَم يَمْتَنِع مِن وُصولِه   جِدَارٌ مُعَلّى أو خِبَاءٌ مُطَنَّبُ

ويقول ابن رشيق منكرا ما لحق البيت من فساد بسبب الإغراق: "فما وجه الخباء المطنّب بعد الجدار المنيف؟ بينا هو في الثريّا صار في الثّرى"[3]

ولكنّ المتنبّي قد كنّى عن الحاضرة بالجدار المعلّى وعن البادية بالخباء المطنّب، وإذا كان ابن رشيق قد نظر في البيت نظرا عموديّا (الثّرى والثريّا) فإنّ النّظر في البيت نفسه أفقيّا (البادية والحاضرة) يحقّق تمام المعنى ويبرّئه ممّا علق به من ضعف أو فساد. أفلا تكون مسألة حدود المعنى من قضايا تقبّل النصّ- والقرّاء في ذلك مختلفون متفاوتون قدراتٍ- لا من قضايا اللّغة والنصّ؟ ألا ينتمي القول الواحد إلى أكثر من نوع للمبالغة متى حملناه على الحقيقة والمجاز؟

لا يرفض ابن رشيق المبالغة مطلقا، وإنّما يستنكر شيوع نوع منها يُسمّى الإغراق، وعلى استنكاره له، نجده يراعي طباع الشّعراء وميلهم إلى بعض أساليب التعبير، ويَقبل البيت والبيتين دون إكثار وإطناب: "وإذا لم

---

[1] **العمدة**، ج2 ص: 76
[2] **المرجع نفسه**، ص: 77
[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

يجد الشاعر بدًا من الإغراق-لحبّه ذلك ونزوع طبعه إليه- فليكن ذلك منه في النّدرة، وبيتا في القصيدة إن أفرط ولا يجعله هجيراه كما يفعل أبو الطيّب." [1]

وكثيرا ما تتهاوى الحدود بين التّعريف والتّصنيف في حديث ابن رشيق عن المبالغة، يبرز ذلك في تقديم الظّاهرة بمقارنتها بظواهر أخرى من جنسها مقارنةً كثيرا ما تستحيل إلى ترتيب لها باعتماد معايير متنوّعة يستخلصها القارئ من الإجراء العمليّ أكثر ممّا يصرّح بها النّاقد. ولهذا كثيرا ما نجد ابن رشيق-وهو يعرّف أنواع المبالغة- يبحث في مختلف الأبنية اللغويّة والأساليب التعبيريّة التي بها تؤدّى الظّاهرة، وفي هذا السياق يتنزّل كلامه على **نفي الشيء بإيجابه**، وفيه يقول: "وهذا الباب من المبالغة، وليس بها مختصّا إلا أنّه من محاسن الكلام، فإذا تأمّلته وجدت باطنه نفيا وظاهره إيجابا"[2].

وفي المجال نفسه يتحدّث عن **التقصّي** بوصفه من أحسن المبالغة وأغربها، وهو: "أن يبلغ الشّاعر أقصى ما يمكن من وصف الشّيء. ويضرب على ذلك مثلا قول عمرو بن الأيهم التغلبيّ [الوافر]

وَنُكرِمُ جَارَناَ مَا دَامَ فينَا   ونُتبعه الكَرَامَةَ حَيْثُ كَاناَ"[3]

وفي السياق نفسه يتنزّل حديثه عن **التّتميم والتشكّك**. يعرّف ابن رشيق **التّتميم** بقوله: "وهو التمام أيضا وبعضهم يسمّي ضربا منه احتراسا واحتياطا، ومعنى التتميم أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئا يتمّم به حسنه إلا أورده وأتى به، إمّا مبالغة وإمّا احتياطا واحتراسا من التقصير، وينشدون بيت طرفة:

فَسَقَى دِيَارَك غَيْرَ مُفْسِدِهَا   صَوبُ الغَمَامِ وَدِيمَةٌ تَهمِي

لأنّ قوله «غير مفسدها» تتميم للمعنى واحتراس للدّيار من الفساد بكثرة المطر، وذلك قوله (ويطعمون الطعام على حبّه مسكينا ويتيما وأسيرا)[4]، فقوله على حبّه هو التتميم والمبالغة"[1]

---

1 **العمدة**، ج2 ص: 80
2 **المرجع نفسه**، ص: 101
3 **المرجع نفسه**، ج2 ص: 68
4 الإنسان8

أمّا **التشكّك** فهو: "من مُلح الشّعر وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغلوّ والإغراق، وفائدته الدّلالة على قرب الشّبهين حتى لا فرق بينهما ولا يميّز إحداهما [أحدهما] من الآخر، وذلك نحو قول زهير: [الوافر]

وَمَا أَدْري وَسَوفَ إخَالُ أَدْري　　أَقَــومٌ آلُ حِصْنٍ أَمْ نِساءُ

فَإن تَكُنِ النِّسَــــاءُ مُخَبَّآتٍ　　فَحُقَّ لِكُلِّ مُحَصَّنَةٍ هِــدَاءُ

فقد أظهر أنّه لم يعلم أنهم رجال أم نساء؟ وهذا أملح من أن يقول: هم نساء، وأقرب إلى التصديق (...) فأنت ترى كيف موقع هذا الشكّ من اليقين؟ وكيف حلاوته في الصدور وقبوله؟ فإنّه لو كان يقينا ما بلغ هذا المبلغ". [2]

وحاصل النّظر في هذه الشّواهد أنّ المبالغة ملائمة لجنس الكلام الذي تتخلّله، فالشّعر قائم على المجاز والرّؤى الرّحبة، وهو ذو لغة توظّف توظيفا مخصوصا: "ومن يعرف حقيقة الشّعر ويدرك طبيعة لغته والرّؤى الرّحبة والأبعاد المجازيّة الواسعة التي تعبّر عنها هذه اللّغة لا يرى بأسا في مبالغة الشاعر أو غلوّه في الوصف أو التّشبيه ولا يستغرب غموض لغته أو ينكر هذا الغموض عليه، بل يعتبر ذلك أمرا طبيعيّا مفروغا منه، بل ومستحسن وجوده في الجيّد من الشّعر"[3]

وإلى هذا المعنى ذهب قول قدامة بن جعفر عندما اعتبر كلّ شاعر مفرط في الغلوّ "إذا أتى بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنّما يذهب إلى تصييره مثلا، ويريد بلوغ الغاية في النعت، وهذا هو المذهب المفضّل وما ذهب إليه أهل الفهم بالشّعر والشعراء قديما... وفلاسفة اليونان في الشّعر على لغتهم"[4]. وعلى هذا الأساس نفهم اعتقاده في أنّ أعذب الشّعر أكذبه، والمرجّح أنّه قصد ما يراه سائر الناس كذبا، لأنّ الأمر بالنّسبة إليه مندرج ضمن طرائق الإدراك وكيفيّات الاستشراف. ولعلّ استحسان المبالغة

---

[1] **العمدة**، ج2 ص: 63

[2] **المرجع نفسه**، ج2 ص: 82

[3] احمد محمد معتوق، **اللّغة العليا دراسات نقدية في لغة الشّعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 2006 ص: 133

[4] قدامة بن جعفر، **نقد النثر** (بيروت دار الكتب العلميّة 1982 ص: 90 **ونقد الشّعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، د ت ص: 91

والغلوّ آت من جهة اندراجهما في المجاز، ووسمهما الخطاب بالغموض، ومساهمتهما في إبعاد الفكرة عن الإدراك العاديّ.

وهكذا يبدو مصطلح المبالغة أصلا تتفرّع عنه جملة من المصطلحات بينها فروق تتحدّد على أساس جنس القول (شعر.نثر) ومواضع المبالغة في البيت (قافية. حشو) وموقعها (اللفظ. المعنى) وجواز المعنى (ممكن. غير ممكن) ودرجة حسنه (الحسن. استقصاء الحسن) ووقع المعنى على نفس متلقّيه (استثقال. استحسان. انبهار). وفي كلّ هذه التفريعات ما يؤكّد أهميّة المصطلح ويبرز فضل النقّاد العرب القدامى في تناوله.

3- المبالغة: وسائل أدائها واختلاف وظائفها

ولم تكن المبالغة لتشغل أذهان اللغويين والبلاغييّن تعريفا وتنحصر في مستوى الاصطلاح والمفهوم، وإنّما تساءلوا عن الأبنية المعتمدة فيها وعن المستعمل الشّائع وقليل الشّيوع، والمشهور وغير المشهور، وأثاروا قضايا أخرى تتعلّق باللّغة أصواتًا وتراكيبَ وسجلاتٍ وصورًا، ممّا يمكن أن يقوم مقام المبالغة أو يكون ضربا من ضروبها في اللّغة والخطاب.

ومن المحاولات الموسومة بالدّقّة والاجتهاد في تناول هذا المبحث ما قام به الرّمانيّ في رسالة **النُّكت في إعجاز القرآن** إذ جعل المبالغة على وجوه، وجه أوّل شائع معروف لدى اللغوييّن وهو: "المبالغة في الصّفة المعدولة عن الجارية بمعنى المبالغة، وذلك على أبنية كثيرة منها فعلان ومنها فعّال وفعول ومفعل ومفعال وفعلان كرحمان عدل عن راحم للمبالغة. ولا يجوز أن يوصف به إلاّ الله عزّ وجلّ لأنّه يدلّ على معنى لا يكون إلاّ له. وهو معنى وسعت رحمته كلّ شيء."[1]

وهذا الضّرب هو المعروف بصيغ المبالغة أو أبنية المبالغة أو التكثير. أمّا الوجوه الأخرى للمبالغة فتتمثّل في خمسة ضروب- تضاف إلى الضرب الأوّل فتصبح ستّة- ذكرها الرّماني في معرض استقصاء أساليب التّعبير عن المبالغة في الخطاب. وهذه الضروب هي "**المبالغة بالصّيغة العامّة في موضع الخاصّة** كقوله تعالى: ﴿خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ﴾[2] وكقول القائل: أتاني الناس، ولعلّه

---

[1] الرّماني **النُّكت في إعجاز القرآن** ، ص: 75
[2] الأنعام 6-103

لا يكون أتاه إلا خمسة فاستكثرهم وبالغ في العبارة عنهم." **وإخراج الكلام مخرج الإخبار عن الأعظم الأكبر** للمبالغة كقول القائل: جاء الملك إذا جاء جيش عظيم له **وإخراج الممكن إلى الممتنع** للمبالغة كقوله تعالى: ﴿وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ [1] **وإخراج الكلام مخرج الشكّ** للمبالغة في العدل والمظاهرة في الحجاج، أمّا الضرب السادس **فحذف الأجوبة** للمبالغة مثل قوله تعالى: ﴿وَلَوْ تَرَى إِذْ وُقِفُوا عَلَى النَّارِ﴾[2]" والحذف- بعبارة الرماني- "أبلغ من الذّكر لأنّ الذّكر يقتصر على وجه والحذف يذهب فيه الوهم إلى كلّ وجه من وجوه التعظيم لما قد تضمّنه من التفخيم"[3]

إنّ فضل هذه المحاولة في نظرنا يكمن في إخراج البحث في المبالغة من دائرة اللّغة إلى دائرة الخطاب، فلم تعد المسألة منحصرة في مجموعة من الصيغ والأبنية اللغويّة المعدّة للمبالغة والتكثير، وإنّما انفتح للمتلقي مجال بحث جديد كان بالإمكان أن يطول ويتشعّب ويعد بنتائج مجدية لولا إسراع الرّماني إلى غلق القائمة في ما اعتبره من ضروب المبالغة، وهو -بغلقه القائمة- يعيد المبحث إلى دائرة اللّغة من جديد إذ يصبح كلّ انتقال من الخاصّ إلى العامّ أو إخراج الممكن إلى الممتنع أو المؤكّد المسلّم به إلى دائرة الشكّ... من قبيل المبالغة، وليس الأمر في جميع حالاته كذلك.

وإجمالا يمكن القول إنّ مباحث القدامى -من لغويّين ونقّاد وفقهاء ومتكلّمين وغيرهم- قد اتّصلت بالمبالغة بوصفها ظاهرة لغويّة وخطابيّة، وقد حدّدوا أهمّ الأبنية اللّغويّة المؤدّية لمعنى المبالغة. وسيكون المبحث الموالي بحثا في صيغ المبالغة والتّكثير ودراسة لأهمّ خصائصها اللّغويّة.

II- الخصائص اللغويّة لصيغ المبالغة

في دراسة اللّغويّين لصيغ المبالغة تركيز على أحكامها النّحويّة وإجمال لجوانبها الدّلاليّة. ومرجع ذلك أساسا إلى نشأة علم التصريف مرتبطا بعلم النّحو غير مستقلّ عنه. وهو ما جعل اللّغويّين يدمجون الحديث عن صيغ المبالغة ضمن باب اسم الفاعل. فإلام استندوا في حكمهم هذا؟ وما مدى وجاهة مقرّراتهم النّحويّة؟

---

[1] الأعراف 7- 40
[2] الأنعام 6-27
[3] الرّماني، **النُّكت في إعجاز القرآن**، ص: 106

II- في الأحكام النّحويّة:

1• الأصل والفرع

لقد تواتر في كتب اللغويّين، عندما درسوا صيغ المبالغة، مصطلحا الأصل والفرع، إذ اعتبروا اسم الفاعل أصلا وصيغ المبالغة فروعا محوّلة عنه، وبذلك لم تستقلّ صيغ المبالغة في كتب النّحويّين بل أُدرجت ضمن باب اسم الفاعل. ومتى تساءلنا عن سرّ إلحاقها بباب اسم الفاعل وعدم استقلالها عنه تبيّن لنا أنّ ذلك مرجعه تماثل الأحكام النّحويّة بينها وبين اسم الفاعل إذ ترد كما يرد، ولها ما له من الوظائف. أمّا ما اختصّت به دونه فهو اكتسابها معنى ثانيا إضافة إلى المعنى الأوّل:

المعنى الأوّل	المعنى الثاني
مجرّد الفعل	التّكثير- الإكثار من الفعل
اسم الفاعل	صيغة المبالغة

« فإنّها (صيغ المبالغة) فروع لاسم الفاعل المشابه للفعل»[1]

« وذلك لأنّ فاعلا هو الأصل، وإنّما يعدل عنه إلى فعّال للمبالغة، فإذا لم ترد للمبالغة جيء به على الأصل لأنّه ليس فيه تكثير»[2]

« تُحوّل صيغة فاعل للمبالغة والتّكثير (...)»[3]

وبالرّغم من أنّ صيغ المبالغة تختلف صرفيّا عن اسم الفاعل إذ ترد في غير أوزانه، وتختلف عنه صوتيّا إذ تحمل نظاما مقطعيّا مغايرا له، وتختلف دلاليّا إذ تؤدّي من المعاني ما يؤدّيه، فإنّ اللّغويّين يلحقونها بباب اسم الفاعل لتماثلهما النّحويّ كما سنوضّحه في عنصر لاحق.

2• الاشتقاق

تواتر في مصنّفات اللغويّين أنّ صيغ المبالغة لا تشتقّ إلاّ من الفعل الثّلاثيّ، وأشاروا إلى أنّ هناك صيغا للمبالغة تُشتقّ من أفعال غير ثلاثيّة على

---

1 ابن الحاجب النّحويّ، **الكافية في النّحو**، ص: 202
2 ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ج6، ص: 13
3 ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، ص: 219

غير القاعدة. يقول ابن الحاجب النّحويّ: « أفهم قوله عن فاعل بديل أنّ هذه الأمثلة لا تُبنى من غير الثّلاثيّ، وهي كذلك إلاّ ما ندر...» [1]

ويقول ابن هشام: «ذكر أبو حيّان أنّ هذه الصّيغ الخمسة يقاس اشتقاقها من مصدر كلّ فعل ثلاثيّ متعدّ نحو ضرب، يجوز لك أن تقول: ضَرَّابٌ وضَرُوبٌ وضَرِيبٌ وضَرِبٌ. وقد وردت ألفاظ على إحدى هذه الصّيغ مع أنّ الفعل المستعمل مَزيد على الثّلاثيّ» [2]

لم تثر هذه مسألة الاشتقاق خلافا بين اللّغويّين، فهم مجمعون عامّة على اشتقاق صيغ المبالغة من الفعل الثلاثي، ويكون الفعل متعدّيا، وهي الحكم النّحويّ والحالة الأكثر شيوعا، ولكنّ المبالغة- في ما يرى هؤلاء- قد تتأتّى في مناسبات قليلة محدودة من الفعل اللازم وتشتقّ أيضا من الثلاثي المزيد الذي غالبا ما يكون على وزن أفعل.

3. الأحكام النّحويّة لصيغ المبالغة

تشترك صيغ المبالغة مع اسم الفاعل في أحكام نحويّة عديدة يمكن تبويبها في قسمين: قسم المقولات النّحويّة وقسم التّركيب.

أ- قسم المقولات النّحويّة:

لصيغ المبالغة ما لاسم الفاعل في:

- العدد: إذ تفرد وتثنّى وتجمع شأن اسم الفاعل
- الجنس: إذ توضّح الصّيغ جنس الفاعل أو الموصوف، أمّا الصّيغ التي تنتهي بتاء المبالغة فتدلّ علي المؤنّث والمذكر على حدّ سواء، فالتاء في قولنا فعّالة من قبيل «علاّمة» قد تكون دالّة على المؤنّث (مؤنّث فعّال) وقد تكون تاء الإمعان في المبالغة أو المبالغة من الدّرجة الثانية (عالم + علاّم + علاّمة)
- التّعريف والتّنكير: ترد صيغة المبالغة مثلما يرد اسم الفاعل، نكرة ومعرفة بالألف واللاّم أو بالإضافة.

---

[1] الأشموني، **شرحه علي ألفيّة ابن مالك**، ص: 560
[2] ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك** ، ص: 219

- الإعراب: تظهر على صيغة المبالغة علامة الإعراب وفق موضعها في الجملة فترفع وتنصب وتجرّ.

ب-قسم التّركيب:

يقول ابن يعيش: «تعمل(صيغ المبالغة) عمل فاعل، وحكمها في العمل حكم فاعل من التّقديم والتّأخير، والإظهار والإضمار، فنقول: هذا ضَرُوبُ زَيدٍ وضَرَّابُ عَمْرو ومِنْحَارُ إبِلِهِ وحَذِرٌ عَدُوَّهُ ورَحِيمٌ أباه (...) والتّقديم في ذلك كلّه والإضمار جائز كما كان في فاعل (...) وتقول: أزَيْدًا أنتَ ضَارِبُه؟[1]

إنّ تعدّد وظائف صيغ المبالغة وأحكامها النّحويّة يُكسبها تنوّعا في الاستعمال ويتيح لها الظّهور في أشكال تركيبيّة متنوّعة إذ بإمكان مستعملها أن يقدّمها ويؤخّرها ويظهرها ويضمرها ويبنيها على الإخبار والتّقرير أو الإنشاء والطّلب وتجيء في جمل فعليّة مجيئها في جمل اسميّة بل وتنفتح لحمل مجاز القول وتأدية بعض الظّواهر البلاغيّة كالكناية مثلا. وهذا التّنوّع يجعل طرائق التّعبير عنها متعدّدة وإن تعلّقت بعدد من الأبنية محدود.

4- الصّيغ المشهورة وغير المشهورة:

تحيل مفردة صيغ على كثرة الأبنية اللّغويّة المؤدّية لمعنى المبالغة غير أنّ بين اللّغويّين اختلافا في ضبط عددها وإن كان هناك اتّفاق على عدد قليل اعتبروه مشهورا لكثرة شيوعه وانتشاره. وتثير استعمال الصّيغ قضيّتين تتعلّق أولاهما بأسباب اختيار صيغة بدلا من صيغة أخرى، فهل في انتشار صيغة غير مشهورة ما يولّد فارقا كيفيّا؟ أمّا القضيّة الثّانية فتتصّل بالمعايير التي اعتمدها اللغويّون في ضبطهم الصّيغ المشهورة وغير المشهورة والمدوّنات التي استندوا إليها في استخلاص هذا الحكم.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ أغلب كتب اللّغة قد متحت من المرجع نفسه واستندت في الغالب إلى ألفيّة ابن مالك فجاءت تفصيلا لها وتعليقا عليها أكثر ممّا كانت نقدا لها وتعديلا لبعض أحكامها. فابن هشام الأنصاري مثلا ينثر المنظوم في ألفيّة ابن مالك التي هي بدورها نظم للمنثور، يقول:

---

[1] ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ج6، ص: 68

فَعَّالٌ أو مِفْعَالٌ أو فَعُول في كَثْرَةٍ عن فَاعِلٍ بَديل

وفي فَعِيل قَلْ ذا وفَعِل

تحوّل صيغة فاعل للمبالغة والتّكثير إلى فَعَّال أو فَعُـول أو مِفْعَـال بكثـرة، وإلى فَعِيلٍ وفَعِل بقلّة»[1]

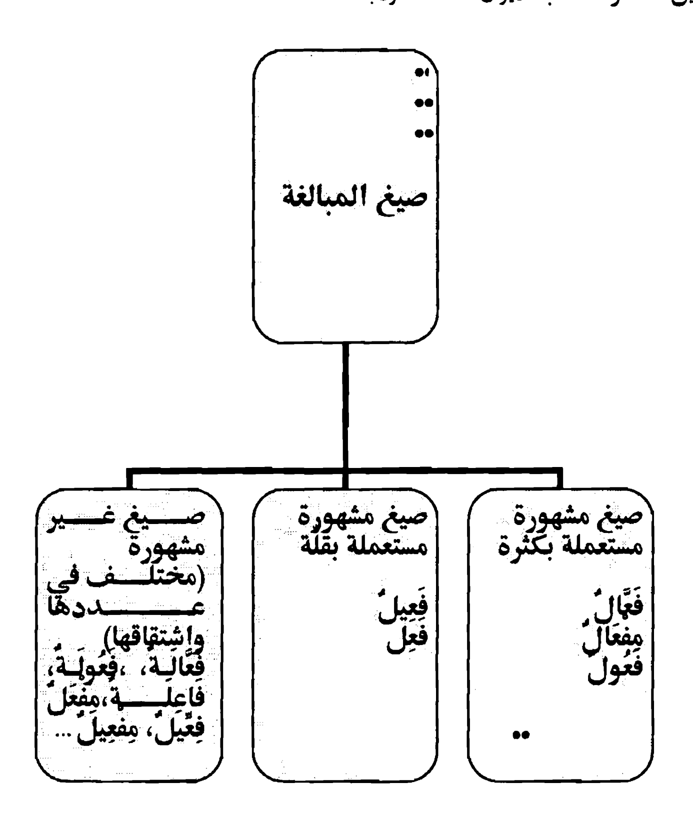
« ولها أوزان أشهرها خمسة: فَعَّالٌ ومِفْعَالٌ وفَعُولٌ وفَعِيلٌ وفَعِلٌ، وهناك أوزان أخرى وردت للمبالغة ولكنّها قليلة، ويرى الصّرفيّون القدماء أنّهـا سماعيّـة لا يقاس عليها، غير أنّنا نرى أنّ الحاجـة اللّغويّـة تقتـضي القيـاس عليهـا كمـا نفعل في العصر الحديث: فَاعُول، فِعِّيل، مِفْعِيل، فُعَلَة، فُعَال (...)»[2]

« أوزان المبالغة كلّها سماعيّة ولا تُبنى إلاّ من الثلاثيّ. وممّـا شـذّ (...) واعلم أنّ التّاء اللاّحقة ببعض أوزان المبالغـة ليـست التـاء الفارقـة بـين المـذكّر والمؤنّث بل إنّها تفيد المبالغة أو تأكيد المبالغة»[3]

ويوضّـح الرّسـم التـالي صـيغ المبالغـة، المـشهورة وغـير المـشهورة، أو المستعملة بكثرة والمستعملة بقلة:

---

1 ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، ص: 219
2 عبده الرّاجحي، **التّطبيق الصّرفي**، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1979 ص: 77-78
3 أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فنّ الصّرف**، ص: 77



5- في معاني الصّيغ

هل تؤدّي صيغ المبالغة–على تعدّدها واختلافها في البنية الصّوتيّة والاشتقاق– المعنى نفسه؟ ألا تتعدّد المعاني بتعدّد الصّيغ؟

تتّفق كتب اللّغة عامّة على أنّ العدول عن اسم الفاعل إلى صيغ المبالغة له معنى واحد هو ما أريد بفاعل من إيقاع الفعل إلاّ أنّ فيه إخبارا بزيادة مبالغة إذ يؤكّد معنى الفعل بسبب التّكثير منه: «تحوّل صيغة فاعل للمبالغة والتكثير...» [1] أو: « وقد تحوّل صيغة فاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث إلى أوزان خمسة مشهورة تُسمّى صيغ المبالغة» [2]

---

[1] ابن هشام، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك** ، ص: 219
[2] الحملاوي، **شذا العرف في فنّ الصّرف**، ص: 77

وإجمالا لم نر بين اللّغويّين اختلافا في تحديد معنى الصّيغ ولم نجد غير أبي هلال العسكري- فيما اطّلعنا عليه- من بحث في ما تؤدّيه كلّ صيغة من معنى جزئيّ مختصّ بها ودالّ عليها. وفي هذا المجال تعتبر محاول صاحب «الفروق في اللغة» من أفضل المحاولات وأقدرها على استنطاق الفروق بين الصّيغ، وإنّما أُتيح له هذا التميّز بفضل المبدأ الذي انطلق منه وعليه أقام بحثه في اللغة، وهو مبدأ البحث في الفروق لاقتناع مبدئيّ بأنّ تعدّد الألفاظ واختلافها يستتبع لزاما تغيّرا في المعاني وتفاوتا في مراتبها، لذلك نجده يضيف إلى المعنى العامّ للصّيغ- معنى التكثير والمبالغة- معاني أخرى لم يبنها غيره من الباحثين، يقول العسكريّ: « وكما لا يجوز أن يدلّ اللّفظ الواحد على معنيين فكذلك لا يجوز أن يكون اللفظان يدلاّن على معنى واحد لأنّ في ذلك تكثيراً للّغة بما لا فائدة فيه، أمّا في لغة واحدة فمحال أن يختلف اللفظان والمعنى واحد» [1] وهو يفصّل الفروق بين صيغ المبالغة تفصيلا دقيقا فيرى أنّ الفاعل

- إذا كان عدّة للشيء قيل فيه مِفعل مثل مِرحم
- وإذا كان قويّا على الفعل قيل فَعُول مثل صبور شكور
- وإذا فعل الفعل وقتاً بعد وقتٍ قيل فَعَّال مثل علاّم وصبّار
- وإذا كان ذلك عادة له قيل مِفْعَال مثل معطاء مهداء (...)

وينتهي العسكريّ إلى أنّ «من لا يتحقّق المعاني يظنّ ذلك كلّه يفيد المبالغة، وليس الأمر كذلك، بل هي مع إفادتها المبالغة تفيد المعاني التي ذكرناها»[2] ولكنّ العسكريّ لا يمدّنا يالمعايير التي اعتمدها في ضبط هذه الفروق، فهل استخلص ذلك من أشعار العرب وأخبارهم أم هو يقترح تصنيفا يدعم به نظريّته القائمة على ضرورة اختلاف المعنيين متى اختلف اللفظان؟

وتجاوز مبحث المبالغة حدود اللّغة إلى العقيدة، إذ تُنوولت مسألة الذّات والصّفات في إطار مبحث التّوحيد الإلهيّ. ومن أمثلة ذلك ما ورد في

---

[1] أبو هلال العسكريّ، **الفروق في اللّغة**، ص: 15
[2] **المرجع نفسه** والصّفحة نفسها.

كتاب البرهان في علوم القرآن، وفيه يورد الزّركشي[1] أمثلة متنوّعة من اختلاف الفقهاء واللغويين والبلاغيين في تعريف المبالغة وصرف دلالة الألفاظ إليها. وممّا أورده في هذا المجال أنّ **فَعْلَان** أبلغ من **فَعِيل**، والمعرّف بالألف واللام (الرّحمان) أبلغ من النّكرة (رحمان)، ثمّ إنّ هذه الصيغة (فعلان) مختصّة بالله تعالى دالّة عليه ولا يجوز تسمية الخلق بها، فهي –بتعبيره– اسم ممنوع وأراد به منع الخلق أن يتسمّوا به. ونبّه–نقلا عن الشيخ برهان الدين الرّشيدي– على أنّ صفات الله التي هي صيغة المبالغة كغفّار ورحيم وغفور ومنّان كلّها مجاز، إذ هي موضوعة للمبالغة ولا مبالغة فيها، لأنّ المبالغة هي أن تثبت للشيء أكثر ممّا له، وصفات الله تعالى متناهية في الكمال، لا يمكن المبالغة فيها، والمبالغة أيضا تكون في صفات تقبل الزّيادة والنقصان، وصفات الله تعالى منزّهة عن ذلك، وانتهى إلى أنّ صيغ المبالغة على قسمين: أحدهما ما تحصل المبالغة فيه بحسب زيادة الفعل، والثاني بحسب تعدّد المفعولات. يقول: "ولاشكّ أن تعدّدها لا يوجب للفعل زيادة، إذ الفعل الواحد قد يقع على جماعة متعدّدين، وعلى هذا التقسيم يجب تنزيل جميع أسماء الله تعالى التي وردت على صيغة للمبالغة كالرّحمان والغفور والتّوّاب ونحوها، ولا يبقى إشكال حينئذ، ورأى الزّمخشري في سورة الحجرات أنّ المبالغة في التّواب للدّلالة على كثرة من يتوب إليه من عباده [أو لأنه ما من ذنب يقترفه المقترف إلا كان معفوّا عنه بالتوبة– تكملة الكشاف] أو لأنّه بليغ في قبول التوبة، نُزّل صاحبها منزلة من لم يذنب قطّ لسعة كرمه. وتحدّث الزّركشي عن عدم جواز إلحاق التاء بالصّيغ التي تضاف إلى الله تعالى، مستدلاّ بقول أبي علي الفارسي لمّا سئل: هل تدخل المبالغة في صفات الله تعالى فيقال "علاّمة"؟ فأجاب بالمنع لأنّ الله تعالى ذمّ من نسب إليه الإناث لما فيه من النّقص، فلا يجوز إطلاق اللفظ المشعر بذلك. وقال المعرّي في اللاّمع العزيزي: **فَعِيلٌ** إذا أريد به المبالغة نقل به إلى **فُعَال** وإذا أريد به الزّيادة شدّدوا فقالوا: **فُعّال** ذلك، من عَجِيب وعُجَاب وعُجّاب."[2]

---

[1] الزّركشيّ (بدر الدّين)، **البرهان في إعجاز القرآن** ، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّ، عيسى البابليّ وشركاه، الطّبعة الأولى، 1957 ص: 502-516

[2] **المرجع نفسه**، ص: 513

ونتبيّن من خلال هذا الشاهد أنّ بين الصّيغ اختلافا دلاليّا، وهي ليست متكافئة في قوّتها الدّلاليّة، بل إنّ بعضهم يذهب إلى منع إطلاق صيغة مّا، ونفي دلالة الصّيغ على التكثير إذا ما تعلّقت بالذّات الإلهيّة لأنّ في إطلاق اللفظ معنى اقتضائيّا لازما لا يناسب القول بالتّوحيد. وعلى هذا الأساس نفهم الاختلاف الحاصل في المبالغة وتوزّع الآراء بين ثلاثة: قائل بأنّها مردودة مطلقا لأنّ خير الكلام ما خرج مُخرج الحقّ، وقائل إنّها مقبولة مطلقا بل الفضل مقصور عليها لأنّ أحسن الشّعر أكذبه وخير الكلام ما بولِغ فيه، وقائل إنّ منها ما هو مقبول ومنها ما هو مردود وهو الرّأي الرّاجحُ حسب التهانوي[1].

6- في تفاوت الصّيغ دلالة على المبالغة

إنّ المبالغة درجات، وهي درجات متفاوتة تفاوتا مهمّا. وقد تناول محمّد طاع الله هذا المبحث في **صيغ المبالغة في القرآن**، فبيّن – استناداً إلى دراسة صوتيّة مستقصية لمختلف التغييرات الطارئة على المشتقّ– أنّ الصيغ التي تلحقها التاء العجزيّة، تاء المبالغة، من قبيل فعولة، تكون ذات قيمة دلاليّة عالية ووجه المبالغة فيها أبرز[2]

والتّضعيف الموجود في المشتقّ من قبيل **فُعُّول** يؤهلها للتّعبير عن كثافة المبالغة، وأنّ إطالة المقطع في **فعّال** يؤذن بزيادة في المعنى ولكنّ هذه الصيغة تبدو من الناحية البنيوية غير مؤهلة لتأدية معنى المبالغة بنفس الدّرجة التي تتوفّر في الصيغة الأصل **فعّال**. وقد تتضاعف المبالغة باجتماع التاء العجزيّة والتّضعيف، ولكنّ مثل هذه الصّيغ قليل الاستعمال بل يكاد يكون محنّطا في بعض النّعوت كالنّعوت التي تطلق على المبرّزين من العلماء في القديم وذلك على سبيل الثّناء والإشهار كقولهم فلان (العلاّمة) أو كنعت (رحّالة)، وفي المقابل تبدو بعض الصّيغ غير مهيّأة بنيويّا لتأدية معنى المبالغة، من قبيل صيغة (**فَعِلٌ**) فتقصير المقطع الثاني (فَعيل) وخلوّها من

---

[1] التهانوي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، ص: 131.

[2] محمد طاع الله، **صيغ المبالغة في القرآن**، ص: 51 (شهادة الكفاءة في البحث 1989، إشراف الأستاذ محمّد الشّاوش. عمل مرقون قدّم بالجامعة التونسيّة)

حروف الزّيادة ممّا يضعف من شحنة المبالغة فيها.[1] وبذلك يتّضح أنّ المبالغة درجات:

- الدّرجة **الصّفر**: الدّلالة على الحدث (**فاعل**)
- الدّرجة **الأولى**: إفادة معنى التّكثير (**فَعّال**)
- الدّرجة **الثّانية**: تكثير التّكثير، أو الإمعان في المبالغة (**فَعّالَةٌ**)

7• بين صيغة المبالغة والصّفة المشبّهة:

توجد مجموعة من الأوزان مزدوجة الاستعمال، تُستعمل للوصف والمبالغة، فتكون حينا صفة مشبّهة وتكون حينا آخر صيغة مبالغة. وهذه الأوزان هي فَعِيل وفَعُول وفَعِل وفُعَال. وميزُ أبنية الوصف من أبنية التّكثير مشروط بالنّظر في نوع الفعل الذي انحدر منه المشتقّ، إذ غالبا ما تُشتقّ صيغة المبالغة من الفعل الثلاثيّ المتعدّي بينما تشتقّ الصّفة المشبّهة من الفعل اللّازم، غير أنّ مسألة اللّزوم والتّعدية في هذا المجال لا تمثّل حجّة قاطعة لأنّنا وجدنا حالات– وإن كانت معدودة– تُشتقّ فيها صيغة المبالغة من الفعل اللاّزم.

وقد يكون مفيدا في هذا المبحث أن نعود إلى باب اسم الفاعل–لأنّ صيغ المبالغة فروع محوّلة عنه– وذلك لمزيد تدقيق الفروق وضبط المعايير الفاصلة بين حالات استعمال المشتقّ صفة مشبّهة وحالات استعماله للمبالغة والتّكثير. وفي هذا السّياق عدنا إلى المقاييس التي اعتمدها ابن هشام للفصل بين اسم الفاعل والصّفة المشبّهة فلاحظنا ما يلي:

- أنّها (الصّفة المشبّهة) تصاغ من اللّازم دون المتعدّي
- أنّها للزّمن الحاضر الدّائم دون الماضي المنقطع والمستقبل، وهو يكون لأحد الأزمنة الثلاثة
- أنّها تكون مجارية للمضارع في تحرّكه وسكونه كـ "طاهر القلب» وغير جارية له، وهو الغالب في المبنية من الثلاثي كـ» حسن وجميل» ولا يكون اسم الفاعل إلاّ مجاريا له
- أنّ منصوبها لا يتقدّم عليها بخلاف منصوبه، ومن ثمّ صحّ النّصب في نحو « زيداً أنا ضاربه» وامتنع في نحو «زيد أبوه حسن وجهه»

[1] **صيغ المبالغة في القرآن**، ص: 51.

- أنّه يلزم كون معمولها سببيًا أي متّصلا بضمير موصوفها إمّا لفظا نحو «زيد حسن وجهه» وإمّا معنى نحو « زيد حسن الوجه أي منه (...)»[1]

ولكنّ الصّفة المشبّهة– وقد اعتبرها ابن هشام دالّة على الزّمن الحاضر– تخلو من علامات الزّمان، وهو رأي ابن الحاجب، وقد نفى تخصّصها بزمن معيّن أو دلالتها عليه "فكما أنّها ليست موضوعة للحدوث في زمان ليست أيضا موضوعة للاستمرار في جميع الأزمنة (...) ولا دليل في اللّفظ على أحد القيدين"[2]

وليس نوع الفعل– لازما أو متعدّيا– معيارا حاسما في الفصل بين الأوزان، ولا مسألة الزّمن بدقيقة واضحة ومقنعة، ولا المجرّد أو المزيد بحجّة على صحّة الحكم في مثل هذه المسائل، فكيف الفصل بينهما إذن؟

يكمن الإشكال في هذا المبحث في ما يُسمّى بالاشتراك أو تعدّد المعنى الوظيفيّ للصّيغة الواحدة، ووجه ذلك أنّ الالتباس قد يظلّ قائما في بعض الحالات بالرّغم من تحقّق الصيغة بواسطة العلامة، ومن ذلك على سبيل المثال كلمة (عَدْل) التي على وزن (فَعْل) فهي يمكن أن تكون في معنى الصفة كما يمكن أن تكون في معنى المصدر. ولكنّ اللّغة تسعف في هذه الحالة أيضا بوسيلة أخرى لتأمين وضوح التواصل، وهذه الوسيلة هي السياق أو القرينة النحويّة فقولك مثلا: هذا الرّجل عدْل هو في معنى أنّه عادل، والوصف في هذا المقام هو من قبيل المبالغة والتكثير، أمّا في قولك مع ابن خلدون (العدل أساس العمران) فكلمة العدل واردة في معنى المصدر ليس إلاّ.[3] فالاختلاف قد يحدث بين الاسميّة [كبدٌ] والوصف [فرِحٌ] والمبالغة [حَذِرٌ] وقد يحدث اللبس بين أقسام الوصف ذاتها، من قبيل صيغة فعيل التي قد تكون صفة مثل كريم أو صيغة مبالغة مثل نذير فضلا عن ورودها مصدرا مثل رحيل. وقد احتكم عبد الواحد إلى الاستعمال للفصل بين الأوزان المشتركة[4]

---

[1] ابن هشام، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، ص: 247

[2] ابن الحاجب النّحويّ، **الكافية في النّحو**، ج2، ص: 205

[3] اعتمدنا عددا من الأمثلة التي أوردها محمّد طاع الله، **صيغ المبالغة في القرآن** ص: 40 .

[4] عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في التراث اللساني العربيّ**، مكتبة علاء الدّين صفاقس، الطبعة الأولى، 2004 ص: 244 "وشبيه أمر هذه الصيغة بالصّفة المشبّهة، فيما يتعلّق

ويتطلّب تجاوز القيم الخلافيّة بين الصفة المشبهة وصيغة المبالغة النّظر في المستويات التالية:

- الاشتقاق: تشتق الصفة من الأفعال الثلاثية الدالّة على الوصف واللازمة، وتشتق صفة المبالغة من الأفعال الثلاثية المتعدّية أو اللازمة والدالة على الحدث أو الحركة والفعل. ولكنّ التقابل في اللزوم والتعدية لا يكفي وحده لتمييز صفة المبالغة ورفع اللبس لأنّها قد تشتقّ من فعل لازم، وبذلك فهي تشترك في صفة اللزوم مع الصفة المشبّهة
- المعنى: نوع الوصف في الصفة المشبهة الثبوت والدّوام والاتصال بالخلق والسجايا، بينما مع صيغة المبالغة يقترن بمعنى الحدث أو الحركة والفعل فالدلالة على الحدث هي سمة خاصّة بصفة المبالغة ولذلك يمكن اعتبارها القيمة الخلافيّة الأساسيّة التي نأمن بواسطتها اللبس[1]

ولعلّه من المفيد منهجيّا أن نجمع بين المعايير ولا نكتفي بمعيار واحد في الحكم، فذلك أنسب وأسلم وأضمن لصحّة الملاحظات والنّتائج. لهذا نقترح النّظر في مسألة اللّزوم والتّعدية أوّلا ثمّ معرفة الزّمن في الوزن المستعمل، ثمّ النّظر في أحكامه التركيبيّة، ثمّ دراسة الوزن والنّظر في إمكانيّة اشتقاق مضاعفة، كأن نشتقّ من فعل قتَل قاتِل وقَتِيل فنقول هو قاتِلٌ أعداءَهُ وهو قَتِيلُ أعدائه، على أنّه لا يمكن مضاعفة التشقيق عندما يُستعمل الوزن للصّفة. ويظلّ السيّاق والمقام من العناصر الحاسمة في تحديد دلالة هذه الأوزان المشتركة.

8- بين صيغة المبالغة واسم الآلة وتسمية المهن:

يُعَرّف اسم الآلة بكونه اسماً متعلّقاً بالفعل الثّلاثيّ "وهو مصوغ لما وقع الفعل بواسطته، وله ثلاثة أبنية مشهورة هي مِفْعالٌ ومِفْعَلٌ ومِفْعَلَةٌ من نحو مِفتاح ومِبْرَد ومِطْرَقَة. وأبنية اسم الآلة تكون بزيادة ميم مكسورة في صدر

بصعوبة ضبط القواعد التي من شأنها أن تولّد هذه الصّيغ المختلفة من صيغ أخرى، ويبقى الاستعمال في كلّ هذه الحالات هو القانون الوحيد الذي يمكن الالتجاء إليه".

[1] محمد طاع الله، **صيغ المبالغة في القرآن** ص: 40- 43

الكلمة، وإشباع حركة العين في مِفْعَال، وإلحاق تاء في آخر الكلمة في مِفْعَلَة"[1] وتشترك هذه الأبنية في ابتدائها بميم مكسورة، وقد فسّر ابن يعيش ذلك بالحاجة إلى تمييزها من اسم المصدر واسم المكان[2] (...). وهذه الأوزان هي نفسها أوزان المبالغة، فهل من تفسير لهذا الاشتراك وفصل لهذا التّداخل؟

إذا كانت الصّفة في الأصل قرينة الذّات الموصوفة تُذكر في كلّ مرّة فإنّ من الصّفات ما يصير غالبا ويتوغّل في الاسميّة بفضل كثرة الاستعمال "فلا تحتاج الصّفة المسمّاة عندئذ إلى ذكر الذّات الموصوفة بحكم كون الغلبة تقوّي الصّفة لتجعلها دالّة على الذّات دلالة مطابقة شأنها في ذلك شأن الاسم الصريح"[3] وفي هذا السياق يندرج الحديث عن المهن أو الحرف، ولها أوزان مختلفة منها ما يرد على وزن الفاعل والمفعول، ومنها ما يرد على وزن صيغة المبالغة. ويرجّح رفيق بن حمّودة "أنّ تعدّد الأوزان المستعملة في أسماء المهن لا يرجع بالضّرورة إلى أسباب دلاليّة في كلّ الحالات. وإنّما يرجع إلى ما يوفّره نظام اللّغة من مبدإ تعدّد المنافذ للتّعبير عن المعنى الواحد ليضمن تلبية الحاجة إلى توليد ما يُحتاج إليه من الكلم."[4] ويرى في السّياق نفسه أنّ وزن **فعّال** هو "الأصل في التّعبير عن اسم المهنة"[5] لما توفّر فيه من معنى الملازمة والدّوام على الفعل، وبُعْدِ هذه البنية عن الفعليّة، وكونه يؤخذ ممّا له فعل كما في رسّام وحمّال، ويؤخذ من أسماء الأجناس كما في بقّال وجمّال ولبّان، بينما لا يتوفّر ذلك في صيغة **فَعِيل** "فإنّا نراها من باب مبالغة فاعل نحو رحيم من راحم في الصّفات"[6] .

ويظلّ الاستعمالُ المعيارَ الحاسم في الفصل بين الصّيغ المشتركة، و نحن نرجّح أن تكون هذه الصّيغ قد استُعملت في البدء للدّلالة على المبالغة قبل أن

---

[1] عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في التراث اللساني العربيّ**، ص: 247 .
[2] ابن يعيش، شرح المفصّل، ج4، ص: 111
[3] رفيق بن حمّودة، **الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريات اللسانيّة**، دار محمّد علي للنشر صفاقس وكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة سوسة، الطّبعة الأولى 2004 ص: 477-478
[4] **المرجع نفسه**، ص: 480
[5] **المرجع نفسه**، والصّفحة نفسها.
[6] **المرجع نفسه**، والصّفحة نفسها.

تنصرف للدّلالة على الآلة، بل لا يُستبعد منطقيّا أن يكون اسم الآلة امتدادا طبيعيّا لصيغة المبالغة مشروطا به ومتطوّرا عنه.

9 تحرّر المبالغة من التّقعيد

يفضي النّظر في وضع صيغ المبالغة في كتب اللغويّين إلى رصد جملة من الملاحظات وإثارة عدد من الأسئلة:

- هل تنحصر المبالغة في اسم الفاعل ولا تتجاوزه إلى الصّفة المشبّهة واسم المفعول وسائر الأبنية اللغويّة والمشتقّات؟
- وهل أنّ الصّيغ المذكورة في كتب اللّغة مؤهّلة بنيويّا لتأدية معنى المبالغة؟
- وهل بين الصّيغ المذكورة فروق دلاليّة فضلا عن فروقها البنيويّة؟
- وبم نفسّر إجماع النّحاة على الصّيغ المشهورة؟

لقد أشار محمّد طاع الله، في معرض بحثه في صيغ المبالغة في القرآن، إلى عدد من هذه القضايا، واجتهد في إثارة السؤال اجتهاده في إيجاد الجواب. وإذا كان المجال يضيق عن التوسّع في إثارة هذه المسائل، لكونها مسبوقاً إليها ودراستها لا تخلو من استفاضة، فإنّه من الضّروريّ أن نعيد طرح السؤال بحثا عن أنسب الأجوبة ونشدانا لأفضل طرائق التّحليل.

لم نلمس لدى اللّغويّين اهتماما واضحا ببعض الصيغ المؤدّية لمعنى المبالغة من قبيل صيغة فُعْلَة المعدول بها عن اسم المفعول، نقول رجلٌ سُبّة وضُحكة ولُعنة، فاسم المفعول من لعن ملعون، وفي استعمال لُعْنة بدلا من ملعون إمعان في الوصف ومبالغة فيه وتكثير. وكذلك قولنا هواء حبيس بدلا من محبوس، أو جريح بدلا من مجروح للدّلالة على كثرة ما به من الجروح، ورجيم في معنى مرجوم بكثرة.

وقس على ذلك مبالغة الصفة المشبّهة، أي الاتصاف دون الدّلالة على الحدث فنحن نقول: رجل **طويل**، فإذا زاد طوله قلت **طُوال**، فإذا زاد قلت **طُوّال**، وفي القرآن ﴿إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ﴾[1] وعُجّاب، وفيه أيضا ﴿وَمَكَرُوا مَكْرًا كُبَّارًا﴾[2]. والمبالغة لا تنحصر في اسم الفاعل بل تجاوزه إلى الصفة المشبهة، إذ يحصل تدرّج في الوصف من مرتبة أولى إلى مرتبة ثانية فإلى مرتبة ثالثة. وقس

---

[1] سورة ص الآية 5
[2] سورة نوح الآية 22

على ذلك ما يحدث في المصادر وسائر الأبنية والمشتقّات، من ذلك مثلا صيغة **يَفعول** (ماء يهمور أي كثير وظبي ينفور –شديد النّفرة والقفز. وأرض يخضور أي كثيرة الخضرة) وصيغة فيعل (صيدح أي شديد الصوت) و(خيطف أي شديد السرعة) وصيغة فيعال (هيذار أي كثير الكلام) وكذلك الأمر في صيغة الاسم غير الصفة ويكون ذلك بزيادة حرفيّة مثال شدقم (عظيم الشدق واسعه) وهي مبالغة على سبيل التقبيح.

إنّ المبالغة قد تنشأ من عدول عن الصّيغة الأصليّة للمشتقّ، فلو استبدلنا عبارة رجل عدْل برجل عادل أو رجل صَوْم برجل صائم أو ماء غَوْرٌ بدلا من ماء غائر، لانتقلت الصّيغة من الفاعليّة إلى المصدريّة انتقالا يضاعف من دلالتها على الصّفة أو الحدث.

وقد شرح ابن يعيش دلالة المبالغة في توظيف المصدر في باب الوصف بقوله: "فهذه المصادر كلّها ممّا وصف به للمبالغة كأنّهم جعلوا الموصوف ذلك المعنى لكثرة حصوله منه، قالوا رجل عدْل وفضْل كأنّه لكثره عدله وفضله جعلوه نفس العدل والفضل"[1] وهو نفس ما لاحظه ابن جنّي قائلا: "فإذا قيل رجل عدل فكأنّه وُصف بجميع الجنس مبالغة"[2]

وكذلك الشّأن في بعض المصادر من قبيل تَجوال وتَرداد، وفي هذا يقول الاستراباذي: "قال: نحو التَّرداد والتَّجوال (...) للتّكثير. أقول: يعني أنّك إذا قصدت المبالغة في مصدر الثلاثي بنيته على تَفعال"[3]

وتظهر المبالغة في المشتقّات ظهورها في الأفعال، ففي استبدال الفعل غلّق بغلق ﴿وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ[4]﴾ أو نزّل بأنزل ﴿وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّن نَّزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِن بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُولُنَّ اللَّهُ[5]﴾ أو قتّل بقتل ﴿وَقُتِّلُوا تَقْتِيلاً[6]﴾، يكتسب الفعل شحنة دلاليّة لم تكن قائمة في أصل مبناه اللغويّ. وتظهر المبالغة في ما يطرأ على الفعل المجرّد من زيادة في الحروف أو استبدال

---

1 ابن يعيش **شرح المفصّل** ج3 ص: 50
2 ابن جنّي، **الخصائص**، ج2 (باب الشّيء رد مع نظيره مورده مع نقيضه)
3 **شرح الشّافية** ج1 ص: 167
4 يوسف 23
5 العنكبوت 63
6 الأحزاب 61

للحركات من قبيل قولنا احلولى بدلا من حلا أو اعشوشب بدلا من عشَب أو اخشوشن بدلا من خشُن.

وتظهر المبالغة في أسماء الفعل من قبيل (فَعال) مثال: نَزَال، تَرَاكِ بدلا من (انزل، اترك) وفي هذا يقول ابن يعيش: "وإنّما أوتِي بهذه الأسماء كما ذكرناه من إرادة الإيجاز والمبالغة في المعنى، فنَزَال أبلغ في المعنى من أنزل، وتَرَاك أبلغ من اترك"[1]وتظهر في صيغ لا تعود إلى أصل اشتقاقيّ مثال: صَهْ (اسكت) وهيهات، وفي هذا يقول ابن يعيش: "وأما المبالغة فإنّ قولنا (صه) أبلغ في المعنى من (اسكت)" [2] وقد تتولّد المبالغة من صيغة اسم الفاعل المشتقّة من الاسم الموصوف من قبيل قولنا موت مائت، وهو في نظر الاستراباذي من المبالغة[3] وقال ابن سيدة،: «قال سيبويه: سألت الخليل عن قولهم موت مائت وشعر شاعر فقال: إنّما يريدون المبالغة والإجادة»"[4]. واعتبر السيوطي مثل هذه الألفاظ توكيدا مشتقّا من اسم المؤكّد.[5] ووضع الثعالبي فصلا في **اشتقاق نعت الشيء من اسمه عند المبالغة فيه**، جاعلا ذلك من سنن العرب، فإذا أرادوا المبالغة قالوا: يومٌ أيْوَمُ وليلٌ ألْيَلُ وروض أريض وأسدٌ أسيد، وصُلْبٌ صَلِبٌ، وصديق صدوق، وركنٌ ركين[6].

وإذا كانت الزّيادة في الاصطلاح تطلق «على كلّ ما زاد على أصل الكلمة سواء أكانت ثلاثيّة الوضع أو زائدة على الثلاثة في أصل وضعها وسواء أكانت الزّيادة من حروف خاصّة بالزّيادة أو كانت من تضعيف بعض حروف الكلمة الأصليّة»، [7] فإنّها عند الصرفيين «ليست عملا اعتباطيا مجانيا بل هي مظهر إيجابيّ اقتضاه واقع اللغة.

---

[1] **شرح المفصّل**، ج5 ص: 25

[2] **المرجع نفسه**، والصّفحة نفسها

[3] **شرح الشّافية** ج3 ص: 84

[4] المخصّص السفر 15 من المجلة 4 ص: 71

[5] السّيوطي، **المزهر**، ج2 ص: 246

[6] الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل)، **كتاب فقه اللّغة وأسرار العربيّة**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، الطبعة الأولى 1997، ص: 293

[7] يوسف العثماني، **دراسات في اللّغة والمصطلح**، سلسلة أعمال وحدة البحث مجتمع المصطلحات بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، منشورات دار الناهل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى تونس، نوفمبر 2008. ص: 3. ويرى العثماني أنّ أهمّ معنى

و الزّيادة زيادتان: إمّا زيادة من خارج الكلمة متمثّلة في حرف من عشرة حروف يجملها علماء الصّرف في قولهم "اليوم تنساه، وإمّا زيادة بتكرير أحد حروف الكلمة. "وأكثر هذه الحروف قابليّة للزيادة هي ما يُعرف بحروف المدّ واللين، أي الألف والياء والواو، وهي حروف تقوم ثلاثتها بدور الإشباع في الكلمة. ويرى ابن يعيش أنّ علّة تواتر زيادة هذه الحروف هي بسبب من خفّتها، ذلك أنها أوسع حروف الزّيادة مخرجا. وحروف الزّيادة هذه إمّا أن تنضاف إلى صدر الكلمة أو إلى حشوها أو إلى آخرها. وكلّ زيادة من هذه الزّيادات تنجرّ عنها زيادة في المعنى وتغيّر في بنية الكلمة."[1]

وقد حدّدوا جملة من الأسباب برروا بها الحاجة إلى الزّيادة منها: التوسّع في اللغة، ومنها إلحاق بناء ببناء، ومنها الزّيادة للتعويض، ومنها الزّيادة لإمكان النطق بالساكن، ومنها الزّيادة بأصل الوضع للاستغناء عن المجرّد من أوّل الأمر، فقد استغني العرب بـ"افتقر" و"اشتدّ" عن "فقُر" و"شدُد". قال سيبويه: ولم نسمعهم قالوا فقر كما لو يقولوا شدُد استغنوا بافتقر واشتدّ عن فقُر وشدُد كما استغنوا باحمرّ عن حمِر واستغنوا بارتفع عن رفُع ولم نسمعهم تكلّموا برفُع».[2]

هذه الأمثلة وغيرها تؤكّد أنّ المبالغة قد تخرج عن القيود الاشتقاقية التي حدّدها بها اللغويون من الناحية التعقيدية والمتمثلة أساسا في ربطها بالفعل الدال على الحركة والحدث.

وإجمالا يمكن القول إنّ المبالغة تؤدّى بطريقتين متمايزتين: تُجرى بالصّيغ اللغويّة المفيدة للمبالغة في أصل وضعها اللغويّ مثل فعّال ومِفْعَال وغيرها من الصّيغ المشهورة وغير المشهورة، مثلما تؤدّى بأبنية لغويّة وأساليب تعبيريّة يتيحها التّوظيف الأسلوبيّ، وهي أوسع من أن تنضبط في قائمة

للزيادة هو التأكيد. وقد تناول العثماني في مبحثه الزّيادة الواقعة في الأفعال، وعملنا يرتكز أساسا على الزّيادة الواقعة في الأسماء والمشتقّات.

[1] عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في التراث اللساني العربيّ**، ص: 249

[2] يوسف العثماني، **المرجع نفسه**، ص: 5. وفي معنى الزّيادة يقول رضيّ الدّين الاستراباذي (ت 686هـ) "اعلم أنّ المزيد فيه لغير الإلحاق لا بدّ لزيادته من معنى لأنّها إذا لم تكن لغرض لفظيّ كما كانت في الإلحاق ولا لمعنى كانت عبثا" (شرح شافية ابن الحاجب، دار الكتب العلميّة بيروت، لبنان، 1402 هـ 1982 م ج1 ص: 83.)

محدودة لأنّها تظلّ رهينة الاستعمال والتّوظيف، وهما أبدا متغيّران، بالرّغم من سعي بعضهم إلى ضبطها وتحديدها

10• نحو قراءة صوتيّة دلاليّة لصيغ المبالغة

لا أحد ينكر قيمة الأصوات في الشّعر، بل هو مقدّم على المعنى في معظم حالات الإبداع، يطلب الذّهن فكرة فتسبق الأذن لتطلب نغمة. وهذه المكانة المهمّة للأصوات في النصّ الشّعريّ قد أغرتنا بالبحث في صيغ المبالغة بحثا صوتيّا دلاليّا الغاية منه مزيد فهم خصوصيّات الظّاهرة وأسرار الاستعمال خارج المجالات اللّغويّة المعروفة والسّائدة من نحو وصرف ومعجم وغيرها من الأقسام الفرعيّة التّابعة لها والملحقة بها.

ويقوم هذا المبحث على رصد الاختلافات الناشئة من عدول المتكلّم– خاصّة في مجال الشّعر– عن استعمال اسم الفاعل إلى استعمال صيغة المبالغة. وستكون أولى مراحل هذا المبحث مقارنة البنية المقطعيّة لاسم الفاعل بسائر الأبنية المقطعيّة[1] لصيغ المبالغة. ونستعمل العلامات التالية: (–) للدلالة على المقطع الطويل و($\sqrt{}$) للدلالة على المقطع القصير

وفي الجدول التالي رسم لمختلف حالات ورود الوزن الواحد (نكرة، معرفة بالألف واللّام أو معرّفا بالإضافة، والمضاف إليه نكرة أو معرفة):

[1] نستعمل مفردة المقطع هنا في معنى الوحدة الصوتية الدّنيا التي يمكن التلفظ بها دفعة واحدة عند قراءة خطية تقطيعيّة لسلسلة خطيّة من الأصوات.

	كيفيّة ورودها			
الصّيغة	نكرة النّظام 1	معرّفة بالـ النّظام 2	معرّفة بالإضافة والمضاف إليه نكرة النّظام 3	معرّفة بالإضافة والمضاف إليه معرفة النّظام 4
فَاعِلٌ	-√-	√ √ - -	√ √ -	-√-
فَعّالٌ	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
مِفْعَالٌ	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
فَعُولٌ	- -√	√ - √ -	√ - √	- -√
فَعِيلٌ	- - √	√ - √ -	√ - √	- -√
فَعِلٌ	- √ √	√ √ √ -	√ √ √	- √ √
فَاعِلَةٌ	- √ √ -	√ √ √ - -	√ √ √ -	- √ √ -
فِعّيل	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
مِفْعِيلٌ	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
فُعّالٌ	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
فَاعُولٌ	- - -	√ - - -	√ - -	- - -
فَعُولَةٌ	- √ - √	√ √ - √ -	√ √ - √	- √ - √
فَعّالَةٌ	- √ - -	√ √ - - -	√ √ - -	- √ - -
فعَل	- -	√ - -	√ -	- -
فَعِلَة	- √ √ √	√ √ √ √ -	√ √ √ √	- √ √ √

التّعليق على الجدول:

- كلّ صيغة من صيغ المبالغة- مهما يكن موقعها في الكلام- لابدّ أن ترد وفق نظام صوتيّ من الأنظمة الصوتية الثلاثة (أ) أو (ب) أو (ج) بما أنّ النظام (د) هو النّظام (أ) نفسه.
- بين مختلف هذه الصيغ وجود شبه وتماثل في البنية الصوتيّة المقطعيّة، ويمكن أن نحصر هذه الأنظمة الصوتيّة بحسب ما تنشئه من تماثل في ما بينها:

▪ النّظام (1) يتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة [– – –] وفيه تندرج الصّيغ التالية: فعّال + مفعال + فعّيل + مفعيل + فعّال + فاعول

▪النّظام (2) يتكوّن من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان [√– –] وفيه تندرج صيغتا فعول + فعيل

▪ النّظام (3) ويتكوّن من مقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل [√√ –] وتنتمي إليه صيغة واحدة هي صيغة فعِل.

▪ النّظام (4) ويتكوّن من مقطعين طويلين لا غير [– –] وإليه تنتمي صيغة واحدة هي فَعْلٌ

▪ النّظام (5) ويتكوّن من مقطعين قصيرين يحدّهما مقطعان طويلان [–√√ –] وتمثّله صيغة واحدة هي صيغة فاعلة.

▪ النّظام (6) ويتكوّن من مقطع قصير فمقطع طويل فمقطع قصير فمقطع طويل [√ – √ –] وتمثّله صيغة فعولة

▪ النّظام (7) ويتكوّن من مقطعين طويلين فمقطع قصير فمقطع طويل [– – √–] وتمثّله صيغة فعّالة

▪ النّظام(8) يتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل [√√√ –] وتختصّ به صيغة فعِلة.

▪ تختلف الأنظمة المقطعيّة لصيغ المبالغة عن النّظام المقطعيّ لاسم الفاعل، والأمر في مجال الشّعر مهمّ جدًا، وهذا يعني أنّ الانتقال من صيغة اسم الفاعل إلى صيغة من صيغ المبالغة هو انتقال من نظام مقطعيّ ذي بنية خاصّة إلى نظام مقطعيّ مختلف عنه اختلافا كميّا وكيفيّا:

□ إمّا بإضافة مقطع أو مقاطع، فالأنظمة 5+6+7+8 تحتوي على أربعة مقاطع بدلا من ثلاثة كما هو الأمر في اسم الفاعل

□ وإمّا بحذف مقطع أو أكثر كما هو في النّظام 4

□ وإمّا بتقصير مقطع طويل كما في النّظام 3

□ وإمّا بتطويل مقطع قصير كما في النّظام 1

□ وإمّا بتغيّر ترتيب المقاطع القصيرة والطّويلة كما في النّظامين 5+6 وهو ما من شأنه أن يؤثّر في اختيار البحر الشّعريّ وكيفيّة انتظام تفعيلاته

▪ الأبنية المقطعيّة للصيغ الواردة في الجدول تظلّ افتراضيّة لأنّ قانون مجيئها في الكلام– خاصّة متى كان شعرا موزونا– مختلف عمّا هو نظريّ، من ذلك مثلا أنّ النّظام 8 لا يجوز وروده في الشّعر لاستحالة تتابع ثلاثة

مقاطع قصيرة، فمجاله الوحيد-إن أمكن- أن يرد في قوافي الأبيات وتبدل تاؤه بهاء الوصل السّاكنة فيصبح فعِلَهْ [√√ -] بدلا من فعِلَة.

■ في استعمال النّظامين 1+7 تطغى نسبة استعمال المقاطع الطّويلة ويقلّ استعمال القصيرة، ولهذه الميزة تأثير في اختيار البحور وانتظام التفعيلات وأشكالها وما يعتريها من زحافات.

■ ورود بعض هذه الصّيغ مقاطع للأبيات —والمقطع هنا آخر البيت ومتضمّن القافية- تقوى موسيقى الشّعر وتتضمّن القوافي عناصر صوتيّة عديدة تساهم في تأسيس نغميّة البيت والقصيد، من ذلك مثلا اقتضاء النّظام 1 ردفا هو صوت المدّ في فعّال ومفعال وفُعّال، أو صوت الياء في فعيل ومفعيل، أو صوت الواو في فاعول، كما أنّ النّظام 2 يقتضي ردفا قد يكون واوا أو ياء (فعول + فعيل)

ومن خلال هذه الملاحظات يتبيّن لنا أنّ:

- تعدّد الصّيغ يرتبط بقانون صوتيّ أساسا قبل أن يكون معجميّا، فتعدّد الصيغ ليس تكثيرا في اللّغة بما لا فائدة فيه، وليس من باب توفير حريّة الاختيار للشّاعر ينتقي من البدائل ما يشاء، لأنّ الأمر موصول بظاهرة صوتيّة قبل أن تكون اشتقاقيّة.

- للمقطع في البيت أهميّة كبرى، فهو مركز الإشعاع والاستقطاب، فبداية النّظم تكون بتخيّر القوافي، وضبط أواخر الكلمات في الأبيات، فإذا وردت صيغة من صيغ المبالغة مقطعا فإنّها ستحدّد نغمة القافية وتفرض على الشّاعر اختيار بقيّة المقاطع- بما فيها الصّيغ- وجعلها موافقة لموسيقى القافية،وهو أمر يترتّب عليه تكثيف الظّاهرة في مقاطع الأبيات، فإذا افترضنا أنّ قصيدة للخنساء تضمّنت في طالعها، وفي موضع القافية صيغة للمبالغة، فإنّ تلك الصيغة ستتردّد بكثرة في القصيدة لأنّ القول قد امتلك الشّاعرة بعد أن كانت تمتلكه.

- متى تردّدت في البيت صيغة ووردت في مقاطع القصيدة كثُر تأثير الصّيغ في البحر الشّعريّ، بل يمكن القول إنّ البحر الشّعريّ تحدّده الصّيغ وتضبطه المقاطع.

وهذا الجدول افتراضيّ، شامل لمختلف حالات استعمال صيغ المبالغة في الكلام، من شأنه أن يُساعِد على فهم الأسباب الفنيّة الدّاعية إلى ذلك الاستعمال وما يترتّب عليه في مستوى القافية والبيت والقصيد. وسننظر في الفصل اللاحق في كيفيّة توظيفها في ديوان الخنساء والأبنية التي قامت بديلا منها، ونسعى إلى تبيّن أهمّ خصائصها الأسلوبيّة.

الفصل الثاني:

الخصائص الأسلوبيّة لصيغ المبالغة

> ليست الظواهر اللغويّة متساوية في الشّيوع أو قلّة الشّيوع في النصّ الأدبيّ ولا فيما يكون لها من تأثير في مبناه ومعناه، ولا حتّى في حظّها من الظّهور أو الغياب. فلكلّ ظاهرة خصوصيّات، ولهذه الخصوصيّات مظاهر تتلوّن بحسب ما للنّصوص التي تحضر فيها من وضعيّات، وإن كانت الظّواهر وخصوصيّاتها تخضع لاتّجاهات عامّة عند الكاتب أو الشّاعر، هي التي تكون ثوابت الأسلوب في كلامه وخصائص الفنّ في أدبه
>
> محمّد الهادي الطرابلسي،
>
> **البنى والرّؤى: مضايق الكلام وأوساعه**،
>
> دار محمد علي الحامي للنشر 2006 ص 84

يقوم هذا الفصل على مبحثين: مبحث أوّل نُعنى فيه بطرائق توظيف صيغ المبالغة في ديوان الخنساء، ومبحث ثان نهتمّ فيه بسائر المشتقّات التي وُظّفت لتأدية معنى المبالغة ولم تكن في الأصل من صيغ التّكثير.

I- المبالغة بصيغ المبالغة:

تتمثّل الخطوة المنهجيّة الأولى في هذا المبحث في رصد صيغ المبالغة في ديوان الخنساء مستعينين بالإحصاء. ونحن على وعي بما يمكن أن يثيره الإحصاء من قضايا متّصلة بالإبداع والمنهج والنّتائج، فليست الفوارق الكمّيّة هي التي تحقّق أدبيّة النصّ وتُكسبه جماليّة وتميّزا، أضف إلى ذلك أنّ نصّ الخنساء، كما هو معلوم، سابق لمقرّرات اللغويّين وأحكامهم في شأن الظّاهرة. ثمّ إنّ مجال الإبداع أوسع من أن يتحدّد في قائمة من الشّروط والأحكام مضبوطة، والأديب الشّاعر- وهو الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره- ليس ملزماً- في الحالات جميعها- بما يلزمه به النّحاة ويقترحه عليه النّقاد. ثمّ إنّنا على وعي بخطورة اعتماد دراسة إحصائيّة في مجال الإبداع الشّعريّ خاصّة متى كانت المدوّنة من الأدب العربيّ القديم الذي ظلّ متنقّلا في

الصّدور والأذهان زمناً قبل أن تحفظه الكتب وتقيّده. وقد يهون أمر هذه التّحفّظات متى علمنا أنّ ديوان الخنساء من أسلم ما وصلنا من الشّعر الجاهليّ لأسباب عديدة،[1] وأنّ ما فيه من اختلافات في الرّواية لم يتّصل في مُجمله بصيغ المبالغة التي ظلّت في ديوانها كالمعالم والعلامات.

1- في تواتر الصّيغ

ورد في ديوان الخنساء 915 بيتا شعريّا. وتوزّعت الأبيات على 96 نصّا شعريّا بين نتفة وقطعة وقصيد. وقد وردت المبالغة في 147 بيتا من مجموع أبيات الدّيوان، وكان مجموع مفرداتها 192 مفردة[2]. أُجريت على 14 صيغة من صيغ المبالغة. وقد رتّبنا هذه الصّيغ بحسب كثرة شيوعها، وراعينا في إيراد الأبيات ترتيبها الأصليّ بحسب الأروية كما وردت في الدّيوان:

---

[1] يوجد اتّفاق على أنّ شعر الخنساء من أسلم نصوص الشّعر الجاهليّ، وأبعدها عن الانتحال والشّكّ، وقد أعزى أنور أبو سويلم ذلك إلى طبيعة الغرض واتّصال الإسناد، فالرّثاء-في نظره- موضوع إنسانيّ، لا علاقة له بالعصبيات الدينيّة والحزبيّة والمذهبيّة والقبليّة، والخنساء نفسها لم يكن لها دور معروف في الحروب الدّاخليّة والنزاع المذهبيّ (عائشة عبد الرّحمان، الخنساء، دار المعارف بمصر، س 1963 ص84)، ثمّ إنّه قد أُتيح لشعرها ما لم يتح لغيره إذ اتّصل سند الرّواية فيه اتصالا غير منقطع، فابنتها "عمرة" كانت شاعرة تروي شعر أمّها، وابن حفيدها "حفص بن أقيصر بن عمرة" كان مرجعا لرواية شعر جدّته، ورجال آخرون من قبيلتها مثل "عرّام السّلميّ" و"شجاع السّلميّ" كانوا رواة يوثق بروايتهم (من مقدّمة "أبو سويلم" **لديوان الخنساء**، ص: 24) وفي المجال نفسه يرى فؤاد أفرام البستاني أنّ ديوان الخنساء على "يظهر من أسلم الشّعر الجاهليّ من النّحل، وأقربه إلى الصّحّة، لما عرفناه من اعتناء بني سليم به من عهد بعيد، ومن استناد جامعيه إلى أهل الخنساء أنفسهم، أضف إلى ذلك الصفات الجاهليّة البارزة في أكثر قصائدها والدالة على جاهليّة شعرها"، ينظر: **الخنساء**، سلسلة الرّوائع، العدد 38 المقدمة.

[2] تظلّ الأرقام المقدّمة في البحث تقريبيّة لا تقريريّة، عصيّة المحاصرة، لكثرة الأوزان المشتركة بين صيغة المبالغة والصّفة المشبّهة من جهة، وبين صيغة المبالغة واسم الآلة أو المهنة من جهة ثانية. وقد اضطررنا في الإحصاء إلى عدم اعتبار بعض المفردات المختلف فيها.

– فعّال

يَا عَين مَا لَكِ لاَ تَبكيـنَ تَسْكَـابَا إذْ رَابَ دَهْرُ وَكـانَ الدّهرُ **رَيّابَا**

حمّالُ ألْويَـةٍ **قَطّاعُ** أودِيَـةٍ **شَهّادُ** أنْجِيةٍ للوِتـر **طلّابا**

خَطّابُ مَحْفَلَـةٍ **فَـرّاجُ** مَظْلَمَـةٍ إنْ هَابَ مُعْضِلَةً سَنَّى لَـهَا بَابَـا

يَهدي الرّعيلَ إذا ضاقَ السّبيلُ بهم نهدَ التّليل لصعب الأمـر **ركّاباَ**

سُمّ العُـداة **وفكّاكُ** العناةِ إذا لاقى الوغى لمَ يكن للموتِ **هيّاباَ**

إذا تلأمَ في زَغـفٍ مضاعَفَـةٍ وصارمٍ مثل لون المـِلح **جـرّادِ**

على فرعٍ رُزئْتِ بـه خُنـاسٌ طويلُ البـاع **فيّاض** حَمِيـدِ

فإنْ تَكُ قد أَتَتْكَ فلا تُـنادي فقد أودَتْ **بفيّاض** مَجِـيدِ

وإنّ صخراً لمقدام إذا ركبـوا وإنّ صخراً إذا جاعـوا **لعـقّارُ**

قَد كُنتَ تَحملُ قَلباً غيرَ مُهْتَضَمِ مُركبـا في نصَـابٍ غيرِ **خـوّارِ**

جوّابُ أودِيَـةٍ **حمالُ** ألويَـةٍ سَمْحُ اليَدين جَـوَادٌ غيْرُ مِقْتَار

نحـارُ رَاغِيَةٍ مِلْجَـاءُ طَاغِيَـةٍ **فكاكُ** عَانِيَةٍ للعَـظْمِ **جَبّارُ**

رَدّادُ عَارِيَةٍ **فَكّـاكُ** عَانِيَـةٍ كَضَيْغَم بَاسِـل للقِرْن **هَصّـار**

حمّالُ ألْوِيَةٍ، **هَبّـاطُ** أَوْدِيَـةٍ **شَهّادُ** أَنْجِيَـةٍ للجَيْش **جَرّارَ**

فاذهب فَلَا يُبعِدنّكَ الله من رجلٍ **مَنّاعِ** ضَيْـمٍ **وطَلّابٍ** بَأوتـار

قد كنتَ تحملُ قلباً غير مهتضَمٍ مُرَكّباً في نصـابٍ غير **خَـوّارِ**

جوّابُ أوديَةٍ **حمّـالُ** ألويـةٍ سَمحُ اليدين جـوادٌ غيرُ مِقتـارِ

صلبُ النّحيزَةِ **وَهّابٌ** إذا مَنَعُـوا وفي الحُروبِ جَريءِ الصّدْرِ مِهْصَارَ

وإنّ صَخـرًا لَوالينَا وسيّـدُنَا وإنّ صَخرًا إذا نَشْتُو **لنَحّـارُ**

تَبكي خُنـاسٌ على صخرٍ وحقّ لها إذ رابها الدّهرُ، إنّ الدّهـرَ **ضرّارُ**

قد كانَ فيـكم أبو عمروٍ يسـودُكُمُ نِعْمَ المُعَمّمُ للدّاعيـنَ **نَصّـارُ**

يا صَخرُ **وَرّادَ** مـاءٍ قد تَنـاذَرَهُ أَهْلُ المواردِ مـا في ورْدِهِ عـارُ

فقلتُ لمّا رأيتُ الـدّهرَ ليـسَ لهُ مُعاتبٌ وَحـدَهُ يُسدي ونَيّـارُ

فَرْعٌ لِفَـرعِ كَريمٍ غـيرِ مؤتَشَبٍ جَلْدُ المريرةِ عنـدَ الجمْعِ **فَخّارُ**

طَلْقُ اليدين لِفِعْلِ الخَيْـرَ ذو فَجَرٍ ضَخْمُ الدّسيعةِ بالخيـراتِ **أمّـارُ**

وَتُروي السّنَانَ وتَـردِي الكَمِيَّ كَمِرجَلِ **طَبّاخَةٍ** حيـنَ فارا

فاذهَبْ فلا يُبعِدَنْكَ اللهُ مـن رَجُلٍ **مَنّاعِ** ضَيمٍ **وطلّابٍ** بأوتـار

تجيش منهُ فُويقَ الثّـدْيِ جـائفَةٌ بمُزْبِدٍ من نَجيعِ الجـوفِ **فـوّارِ**

المِدْرَهُ **الفيّاضُ** يحمـلُ عن عشيـرَتِهِ الكِبـَرْ

وابكي أخاكِ ولا تَنسَيْ شمائلَـهُ وابكي أخاكِ شُجـاعاً غيرَ **خَوّارِ**

لِيَبْكِ عليه من سُليـمٍ جماعـةٌ فقد كان **بسّـاماً** ومُحتَضرَ القِدْرِ

فَقَد فُجِعْتُ بِمَيمُـونٍ نَقِيبَـتُهُ جَمِّ المَخَـارِجِ **ضَرّار ونَفّـاعِ**

فمن لنا إنْ رُزئنـاهُ وفَارقَـنا بسيّدٍ مـن وراءِ القومِ **دفّـاعِ**

كونى كورْقـاءَ في أَفْنـان غِيلتها أو صـائحٍ في فروعِ النّخلِ **هتّافِ**

وابكي على عارضٍ بالوَدْقِ مُحتفلٍ إذا تَهـاوَنَـتِ الأحْسابُ **رَجّافِ**

وَمُنْزِل الضّيفِ إن هَبّت مُجلجلةٌ   تَرمي بصُمٍّ سريعِ الخَسْفِ **رَسّافِ**

أبي اليَتامى إذا ما شَتْوَةٌ نَزَلَتْ   وفي المَزَاحِفِ ثَبْتٍ غيرِ **وَجّافِ**

والعودَ تُعطي معاً والنّابَ مُكتَنفاً   وكلُّ طِرْفٍ إلى الغاياتِ **سَبّاقِ**

سقى الإلهُ ضريحاً جَنَّ أعظُمَهُ   وروحَهُ بغزيرِ المُزْنِ **هطّالِ**

وَمُستَنَّةٍ كاستنان الخليجِ   **فوّارةِ** الغَمْرِ كالمِرْجَلِ

ولا **بسعّالٍ** إذا يُجتدى   وضاقَ بالمَعرُوفِ صَدرُ السّعولِ

طَلاّعُ مَرْقَبَةٍ **مَنّاعُ** مَغْلَقَةٍ   **وَرّادُ** مَشْرَبَةٍ **قَطّاعُ** أقْرَانِ

مَأوَى الأرَامِلِ والأَيْتَامِ إنْ سَغِبُوا   **شَهّادُ** أَنْجِيَةٍ **مِطْعَامُ** ضَيْفَانِ

حَامي الحَقِيقَةِ **بَسّالُ** الوَدِيقَةِ **مِعْتَاقُ** الوَسيقَةِ جَلْدٌ غيرُ ثُنْيَانِ

سَمْحٌ سَجيّتُهُ، جَزْلٌ عَطيّتُهُ   وَللأمَانَةِ راعٍ غيرُ **خَوّانِ**

يا عين بَكّي على صخر لأشجان   وهاجس في ضميرِ القلبِ **خَزّانِ**

شهّادُ أَنْدِيَةٍ **حمّالُ** ألويةٍ   **قطّاعُ** أوديَةٍ سِرْحَانُ قيعانِ

يُعطيكَ ما لا تَكادُ النّفسُ تُسْلِمُهُ   من التّلادِ وهوبٌ غيرُ **مَنّانِ**

سَمحٌ إذا يسَرَ الأقوامُ أقْدُحَهُمِ   طلْقُ اليدينِ وهوبٌ غيرُ **منّانَ**

وقَوّادَ خيلٍ أخرى كأنّها   سَعالٍ وعِقْبانٌ عليها زَبانيهْ

●●●

– **مفعال**

يا ابنَ الشّريدِ، على تنائي بيْنِنا   حُيّيتَ غيرَ مُقَبّحٍ **مِكْبابِ**

قَطَعتَ بمجذامِ الرّواح كأنّها   إذا حُطَّ عنها كُورُها، جَمَلٌ صَعْبُ

وإنّ صخراً **لمقدام** إذا ركبوا   وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّارُ

وَمَن لِطَعنةٍ حلْسٍ أو لهَاتِفَةٍ   يومَ الصّياحِ بفُرسَانٍ **مَغاويرِ**

وألقحَ حَرباً ليسَ يُلْقِحُهَا   إلاّ **المسَاعيرُ** أبناءُ **المَسَاعيرِ**

حَتّى تَفرّجَتِ الآلافُ عَن رَجُلٍ   مَاض عَلى الهَول هادٍ غيرِ **مِحْيَار**

جوّابُ أَودِيَةٍ حمّالُ ألوِيَةٍ   سَمْحُ اليَدين جَوَادٌ غيْرُ **مِقْتَارِ**

ولا تراهُ وَمَا في البَيتِ يَأكُلُهُ   وَلكنّه بَارِزٌ بالصّحن **مِهْمَارُ**

وَمُطعِمِ القَوم شَحْمًا عِندَ مَسْغَبِهِم   وفي الجُدُوبِ كَريمِ الجَدّ **ميسَار**

صلبُ النّحِيزَةِ وَهّابٌ إذَا مَنَعُوا   وفي الحُروبِ جَرِيءِ الصّدْرِ **مِهْصَار**

كأنَّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَتْ   فيضٌ يسيلُ على الخدّين **مِدْرارُ**

تَبكي خُنَاسٌ فما تَنفكّ ما عَمَرَتْ   لها عليهِ رَنينٌ وهي **مِفتَارُ**

جَلْدٌ جَميلُ المُحيّا كاملٌ ورِعٌ   وللحروبِ غداةَ الرّوعِ **مِسْعَارُ**

مُوَرّثُ المَجْدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ   ضَخْمُ الدّسيعةِ في العَزّاءِ **مِغْوَارُ**

يا عينُ فيضي بدمعٍ منكِ **مِغْزَار**   وابكي لصخرٍ بدمعٍ منك **مِدْرارِ**

وَمَنْ لِطَعْنَةِ حِلْسٍ أوْ لهاتفَةٍ   يومَ الصّياحِ بفُرسانٍ **مغاويرِ**

يا صخرُ ماذا يُوارِي القبْرُ من كَرَمٍ   ومن خلائقَ عَفّاتٍ **مَطاهيرِ**

يا عين جودي بدَمْعٍ منكِ **مِدْرارِ**   جُهْدَ العَويل كماءِ الجَدْوَل الجاري
أعينيَّ جُودا بالدّموعِ على صَخرٍ   على البطل **المِقْدام** والسيّدِ الغَمْر
أقسمتُ لا أنفكّ أُهدي قصيدةً   لصخرِ أخيَ **المِفضالِ** في كلِّ مجمَعِ
أنتَ الفتى الماجدُ الحامي حَقيقتَهُ   تُعطي الجزيلَ بوجهٍ منكَ **مِشراق**
مأوَى الأرامِلِ والأيْتامِ إنْ سَغِبُوا   شَهّادُ أنْجِيَةٍ **مِطْعامُ** ضَيْفانَ
حامي الحَقِيقَةِ بَسّالُ الوَدِيقَةِ **مِعْتَاقُ** الوَسيقَةِ جَلْدٌ غيرُ ثُنْيَانَ
آبي الهَضِيمَةِ، آتٍ بالعَظيمَةِ، **مِتْلافُ** الكَريمَةِ، لا نِكْسٌ وَلاَ وَانَ
وابنَ الشّريدِ فلم تُبْلَغْ أرومتُهُ   عندَ الفَخارِ لقَرْمٌ غيرُ **مِهجانَ**
حُلاحِلٌ ماجدٌ مَحْضٌ ضريبَتُهُ   مِجْذامةٌ لهواهُ غيرُ **مِبطانِ**

●●●

– فعيل

فَتى السّنّ كهلُ الحلمِ لا مُتسرِّعٌ   ولا جامدٌ جَعْدُ اليدين **جَديبُ**
لَقَد قُصِمَتْ منّي قناةٌ **صليبَةٌ**   ويُقصَمُ عودُ النّبعِ وهو **صَليبُ**
إذا ذَكَرَ النّاسُ السّماحَ من امرئٍ   وأكْرَمَ أو قالَ الصّوابَ **خَطيبُ**
جَرَى لِيَ طَيرٌ في حِمامٍ حذِرْتُهُ   عليكَ ابنَ عمرو من **سنيحٍ** وبارحِ
حسيبٌ لبيبٌ مُتْلِفٌ ما أفادَهُ   مُبيحٌ تِلادِ المُستَغّشِّ المكاشِحِ
جَليدٍ حازمٍ قِدَماً أتاهُ   صُروفُ الدّهرِ بعدَ بني ثَمودِ
بَكتْ عيني وعاوَدَتِ السّهودا   وبتُّ اللّيلَ جانِحةً **عميدا**
فَكم من فارسٍ لكِ أمَّ عمرو   يحوطُ سِنانُهُ الأَنَسَ **الحَريدا**
لا شيءَ يَبْقى غير وجهِ **مَليكِنا**   ولستُ أرى شيئاً على الدّهرِ خالداً
على فرعٍ رُزِئتِ به خُناسٌ   طويل الباعِ فَيّاض **حَميدِ**
جَليدٍ كانَ خيرَ بني سُلَيمٍ   كَريممَ المُسَوَّدِ والمَسودِ
ولكنَّ الحوادِثَ طارقاتٌ   لها صَرْفُ على الرّجُلِ **الجَليدِ**
فإنْ تَكُ قد أتَتْكَ فلا تُنادي   فقَد أودَتْ بفَيّاض **مَجيدِ**
أعَينيَّ هلاّ تبكيان على صَخْر   بدَمْعٍ **حَثيثٍ** لا **بَكيءٍ** ولا نَزْر
كأنْ لم يَقلْ أهلاً لطَالبِ حاجَةٍ   وكانَ **بَليجَ** الوَجْهِ مُنشرِحَ الصّدْرِ
ولكنّي أبيتُ لذكر صخرٍ   أغصّ بسَلسَل الماءِ **الغَضيض**
بكلِّ مُهَنّدٍ عَضْبٍ حُسامٍ رقيقٍ   الحدِّ مصقول **رَحيض**
وَمَنْ **لِجَليس** مُفْحِش **لِجَليسهِ**   عليه بجَهْلٍ جاهداً يتسرّعُ
فابكي ولا تَسْأمي نَوْحاً مُسلّبَةً   على أخيكِ **رَفيعِ** الهمّ والباعِ
ولكنّي وجدتُ الصّبرَ خيراً   من النّعلين والرّأس **الحليق**
وإذْ فينا مُعاويَةُ بنُ عَمرو   على أدماء كالجمَلَ **الفنيقَ**
دلَّ على معروفهِ وَجْهُهُ   بورِكَ فيهِ هادياً من **دليلْ**
ويلُ امّهِ مِسْعَرَ حَرْبٍ إذا   أُلْقِيَ فيها فارساً ذا **شَليلْ**

حَدِيدُ السِّنَـــــان **ذَلِيقُ** اللِّسَان يُجَازِي المَقَـــــارِضَ أَمْثَالَــــهَا
مُرُّ الحوادثِ يَنْقادُ **الجليدُ** لهاَ ويستقيمُ لهاَ الهيَّابَـــــةُ البــومُ
قد كانَ صخراً **جليداً** كاملاً بَرِعاً جَلْدَ المَرِيرَةِ تُنْميهِ السَّلاجِـــيمُ
حِلْفُ النَّـــــدى **وعقيدُ** المجْدِ أيُّ فتًى كاللّيثِ في الحربِ لا نِكْسٌ ولاوانِ

●●●

– فعول

أخُو الفضل لا بـــاغ عليه لفَضلِهِ ولا هُوَ خُرْقٌ فِي الوُجـــــوهِ **قَطُوبُ**
عَوانٌ **ضَروسٌ** ما يُنَادى وَليدُهـا تُلَقَّـــحُ بالمُرَان حتَّى اســـتمرَّتِ
وبحِلمٍ إذا **الجَهُـــــولُ** اعتراهُ يردَعُ الجَهْلَ بعدماَ قد أشاحــــاَ
وكلّ **ذَمول** كالفَنيـق شِمِلَّــــةٍ وكلّ سريعٍ آخــرَ اللّيــــــلِ آزحِ
مَن الحَرْبُ رَبّتهُ فلَيَسَ بسَـــائِمٍ إذا مَلّ عَنْها ذاتَ يوم **ضَجُورُهَا**
أسَدان مُحمرّا المخالبِ نَجـــدةً بحران في الزّمَن **الغضوبِ** الأنمر
أسائلُ كلَّ والهةٍ **هَبــــــول** بَرَاها الدّهـــرُ كَـــالعَظْمِ المَهيض
فَمَن للحربِ إذا صارت **كَلُوحاً** وشمرَّ مُشْعِلُــوها للنّهـــــــوضِ
تذكَرتُ صَخْراً إذْ تَغَنّــتْ حمامةٌ **هَتوفٌ** على غُصْنٍ من الأيكِ تسجَعُ
إنّي تُذكّرُني صخراً إذا سَجَــعَتْ على الغصون **هَتــوفٌ** ذاتُ أطواق
يا عين جودي بالدّموع **السّجول** وابكي على صَخْــرٍ بدمــعٍ **هَمولْ**
أتى ليَ الفارسُ أغــــــدو به مثلك إذا ما حَمَـــلْتَني **الحَمـولْ**
رَموحٍ من الغيظِ رمحِ الشّمـــوس تلافيتَ في السّـــــــلَفِ الأوّل
عطاؤه جَزْلٌ وصَولاتُـــــــــــه صَــولاتُ قَرْمٍ لقـــرمٍ **صَـــــؤولْ**
ولا بسعَـــــــال إذا يُجتـــدى وضاقَ بالمَعرُوفِ صَدرُ **السّعـــول**
يُعطيكَ ما لا تَكادُ النّفْــسُ تُسْلِمُهُ من التّلادِ **وهــــوبٌ** غيرُ مَنّــــان
سَمحٌ إذا يسَرَ الأقوامُ أقْدُحَـــهُم طلْقُ اليديـــنِ **وهـوبٌ** غيرُ منّــــانِ

●●●

– فعِل

ظَفِرٌ بالأمــــور جَلْدٌ نَجيـــبٌ وإذا ما سماَ لِحَرْبٍ أَبَاحـاَ
جانحاتٍ تحتَ أطــرافِ القَنَا بادِياتِ السّوق في فج **حَـذِرْ**
كالليــــــثِ خَفَّ لِغيلِـــهِ يَحْمي فَرِيسَتَهُ **شَكِـــسْ**
يَذرُ الكَــــمِيَّ مُجَــــدَّلاً تَــربَ المَنَـــاخِرِ مُنْقَعِسْ
مَرِهَت عَيْنِـــــــــي فَعَيْني بَعْــــــدَ صَخرٍ **عَطِفَـــهْ**
فدُمُـــوعُ العَيـــــــنِ منّي فَـــــــوقَ خَدّي **وَكِفَـــهْ**

طَرَفَتْ حُنْدُرَ عـــينــي   بِعَكـــيكٍ ذُرِفَــةْ
وبنفسي لَهُمـــوم   فَهْيَ حــرَى أَسِفَــةْ
وبذكرى صخرٍ نفـــسي   كلَّ يــومٍ كَلِــفَــةْ
وغياثاً وربيــــعا   للعجــوزِ الخَــرِفَــةْ
وإذا هبّتْ شَمــالٌ   أو جَـنوبٌ عَصِفَــةْ
نَحَرَ الكَومَ الصّفايـــا   والبكـارَ الخَلِفَــةْ
يملأُ الجَفْنَةَ شحْمـــاً   فَتَراهـا سَدِفَــةْ
وتَرَى الأيـــديَ فيـها   دَسِمــاتٍ غَدِفَــةْ
كَدَبــورٍ وشَمـال   في حيــاضٍ لَقِفَــةْ
فلئنْ أجْـــزعُ صخـــرُ   أصبحَتْ لـــي ظَلِفَــةْ
على رَجُلٍ كريمِ الخِيـمِ أضْحى   ببَطنِ حَفيرَةٍ صَخِبٍ صداهَا
تُرَفِّعُ فَضْلَ سابغَــةٍ دِلاَصٍ   على خَيفانَةٍ خَفِقٍ حَشـاهَا

– مِفعل

فارسُ الحَـرْبِ والمُعَمَّمُ فيـــها   مِدْرَهُ الحَرْبِ حينَ يلقى نطاحاَ
يا ابنَ القَــرُوم ذوي الحِـجى   وابنَ الخضــارمةِ المَرَافِــدْ
وَتُروي السِّنانَ وتــردي الكَمِيَّ   كَمِرجَلِ طبّاخةٍ حيـــنَ فاراَ
المِدْرَهُ الفيّاضُ يحمـــــلُ عن عشيـرتِهِ الكِبـــرْ
فصخرٌ لَديها مِدْرَهُ الحَرْبِ كلّها   وصخرٌ إذا خانَ الرّجالُ يُطيرُها
فَبكّي لِصــخرٍ ولا تَنْدُبــي   سواهُ فإنّ الفتى مِصْقَــعُ
ويَهتزُّ في الحــرْبِ عندَ النّــزال   كما اهتزّ ذو الرّونق المِقْطَــعُ
ويلُ أمّهِ مِسْعَرَ حَـــرْبٍ إذاَ   أُلقِيَ فيها فارساً ذاَ شَليــلْ
وَمُستَنّةٍ كاستنـان الخليـــجِ   فوّارةِ الغَمْـــرِ كالمِرْجَلِ

●●●

– فاعِلة

فلا يُبْعِدَنْ قبــرٌ تضمّنَ شخصَهُ   وجادَ عليه كلّ واكِـــفَةِ القَطْرِ
فأقسمتُ لا ينفكُ دمعي وعَولَتي   عليكَ بحـزنٍ ما دعا اللهَ داعيَهْ
ويلايَ ما أرْحَـــمُ ويلاً ليَهْ   إذْ رَفَعَ الصّــوْتَ النّدى النّاعِيَهْ
لكنْ بعضَ القومِ هيّـــابَةٌ   في القومِ لاَ تغـبطُــهُ الباديةْ
إنْ تُنْصَبِ القِدْرُ لدى بيتــهِ   فَغَيْرُها يَحْتَـــضِرُ الجادِيــةْ
لكنْ أخي أروعُ ذو مِــــرّةٍ   مِنْ مِثْلِــهِ تَستَرْفِدُ الباغِيَــةْ

●●●

– فَعْل

فقد يعْصَوصِبُ الجادونَ منـــهُ   بأروَعَ ماجدِ الأعـــراقِ غَمْرِ
إذاَ ما الضّيقُ حـــلَّ إلى ذَراهُ   تلقّاهُ بوجْهٍ غيـــرِ بَسْرِ
أَعَينيَّ هــلاّ تبكيانِ على صَـخْرٍ   بِدَمْعٍ حَثيثٍ لا بَكِيءٍ ولاَ نَزْرِ

أعينيَّ جُوداً بالدّموع على صَخر — على البطل المِقْدامِ والسيّدِ **الغَمْرِ**
بكلّ مُهَنَّدٍ **عَضْبٍ** حُسامٍ رقيــقَ — الحدِّ مصــقَول رَحَـــــيض
أبي اليتامى إذا ما شَــتْوَةٌ نَزَلَتْ — وفي المَزَاحِــفِ **ثَبْتٍ** غير وَجّافِ
سَمحٌ إذا يسرَ الأقوامُ أقْدُحَـــهُم — **طلْقُ** اليدين وهـــوبٌ غيرُ منّانِ

●●●

- فعَال

عَوانٌ ضَروسٌ ما يُنادى وَليدُهـــا — تُلَقَّـــحُ بالمُرّان حتّى استمرَّتِ

●●●

- فُعَالٌ

هوَ الرُّزْءُ المُبينُ لا **كُبـــــــاسٌ** — عظيمُ الرّأيِ يَحلُمُ بالنّعيـــقِ

●●●

- فعّالة

مُرُّ الحوادثِ يَنْقادُ الجــليدُ لها — ويستقيمُ لهاَ **الهيّابَــــــةُ** البــومُ

●●●

- مِفعالة

حُلاَحِلٌ ماجدٌ مَحْضٌ ضريبَتـُـهُ — **مِجْذامــــــةٌ** لهواهُ غيرُ مِبطانِ

●●●

- فُعّلٌ

طويلُ النّجادِ رفيعِ العمـــــــادِ — ليسَ بوغـــدٍ ولا **زُمّـــــــلِ**

●●●

- فِعَال: (ثِمال القوم أي مغيثهم)

أبو حسّان كان ثِمَــــالَ قومي — فأَصْبَحَ ثاوياً بين اللّحُـــــودِ

●●●

وفي الجدول التالي ما يوضّح نسبة التّواتر ويبرّر شيوع بعض الصّيغ:

الصّيغة	التّواتر	النّسبة	ملاحظات
فَعّالٌ	72	% 37.5	توجد ثلاثة أبيات متضمّنة أربع مفردات مبالغة، وثلاثة أبيات متضمّنة ثلاث مفردات، وسبعة أبيات متضمّنة مفردتين، وأغلب الأبيات متضمّن مفردة واحدة. استعملت الصّيغة مؤنثة في مناسبة واحدة، وقد دلّت على اسم المهنة "طبّاخة" (وهو في الأصل مشتقّ من المبالغة بجامع التّكثير في الفعل)
فَعِيلٌ	29	% 15.1	انتشر وزن فعيل في الدّيوان انتشارا كبيرا، حوالي مائة وثلاثين مرّة، ووجدنا عسرا في استصفاء صيغة المبالغة من الصّفة المشبّهة

مِفْعَالٌ	27	14 %	وردت في كلّ بيت مفردة من مفردات المبالغة،
فَعُولٌ	18	9.3 %	معنى المبالغة فيها واضح، من قبيل كلوح: شديد عبوس الوجه، وسجول: غزير الدّمع، وصؤول: كثير السّطو والقهر، وسعول: يضيق صدره بالمعروف إذا طلب حاجة احتجّ بالسّعال، وذمول: يقال ناقة ذمول أي تسير سيرا ليّنا، وعضوض: زمن عضوض أي قويّ شديد...
فَعِلٌ	18	9.3 %	منها 12 مفردة للمبالغة مقاطع لقصيدة واحدة، والمقطع يحتضن عناصر القافية، وهو ما يؤكد أهميّة تصنيف صيغ المبالغة بحسب بنيتها الصوتيّة المقطعيّة، إذ لم نجد في البنية المقطعيّة الصوتيّة لسائر الصّيغ ما يؤهّلها لأن تكون في موضع القافية. (لاحظ الجدول المقترح آخر الفصل الأوّل)
مِفْعَلٌ	9	4.7 %	تكرّرت مفردة "مِدْره" ثلاث مرّات، ودلّ الوزن على اسم الآلة في لفظة "مِرجل" ومصقع: بليغ، وأثارت مفردة مرافد لبساً، وهي جمع مِرفد (لغة من الرّفد والعطاء) وهي الشاة التي لا ينقطع لبنها صيفا ولا شتاء.
فَعْلٌ	8	4.1 %	وذلك من قبيل رجل جَلْد: صبور، وسبْر: كالح
فاعِلَةٌ	6	3.1 %	وردت خمس مفردات للمبالغة في قصيدة واحدة، في موضع القافية، ويبدو أنّ بنية القافية قد أفضت إلى تحويل اسم الفاعل (فاعل) إلى صيغة مبالغة على وزن (فاعِلة)، وتأكّد هذا بدلالة المفردة على المذكر. (داع-داعية/ باغ-باغية...)
فَعّالٌ	1	-	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال
فُعّالٌ	1	-	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال، وردت في الدّيوان مفردة كُباسٌ: رجل كُباس يدخل رأسه بثوبه إذا سأله أحدهم حاجة، كبس برأسه في جيب قميصه
فَعّالَةٌ	1	-	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال
فُعَلٌ	1	-	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال
مِفْعالة	1	—	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال
فِعَالٌ	1	—	صيغة غير مشهورة، قليلة الاستعمال

وتبرز أهميّة هذه النّسبة متى نظرنا في مجموع قصائد الدّيوان وعدد أبياته، ذلك أنّ عدد النّصوص الشّعريّة في ديوان الخنساء بلغ-في النّسخة التي اعتمدناها- 96- نصّا شعريّا بين نتفة وقطعة وقصيد، ومثّل مجموع الأبيات في الدّيوان 915 بيتاً، وهو ما يوضّحه الجدول التّالي:

حجم النصّ الشّعريّ	عدد النّصوص	النّسبة المائويّة
...إلى 10 أبيات	67	٪ 70
من 11 إلى 20 بيتا	23	٪ 24
من 21 إلى 30 بيتا	04	٪ 4
أكثر من 30 بيتا	02	٪ 2

ونشير أيضا إلى أنّ الطّبعة التي شرحها ثعلب وحقّقها أنور أبو سويلم قد تضمّنت 57 نصّا شعريّا منها 24 نصّا يساوي أو يفوق 10 أبيات أي بنسبة 42.1٪ و33 نصّا دون العشرة أبيات أي بنسبة 57.9٪.

أ- في تواتر الصّيغ المشهورة:

- **صيغة فَعّال:**

تعتبر صيغة فعّال أكثر الصّيغ انتشارا في ديوان الخنساء، وقد ظهرت ستّا وستّين مرّة من مجموع عدد مفردات المبالغة في الديوان أي بنسبة 37.5٪. ولم تنتشر هذه الصّيغة في سائر القصائد وإنّما أكثر بروزها في قصائد قليلة العدد كثيرة الأبيات. وتتكوّن هذه الصّيغة نظريّا من ثلاثة مقاطع طويلة، فيها زيادة صوتيّة متمثّلة في تضعيف العين والمدّ، ممّا يؤهّلها لتأدية معنى المبالغة

- **صيغة مِفْعَال**

هي ثانية الصّيغ من حيث نسبة التواتر، انتظم على وزنها سبع وعشرون مفردة من المجموع العامّ لمفردات المبالغة في الدّيوان أي بنسبة 14 ٪ وتتكوّن من ثلاثة مقاطع صوتيّة طويلة، وفيها زيادة واقعة في أوّل الصيغة وهي الميم المكسورة، وهي خاصّية تقرّبها من مشتقّ آخر هو اسم الآلة، وفيها زيادة حرف اللّين (ـا) حركة عين الصيغة، ممّا يؤهّلها بنيويّا لتأدية معنى المبالغة.

- **صيغة فَعِيل**

من أكثر المشتقّات إثارة للالتباس، فهي تُستعمل مصدرا وصفة مشبّهة وصيغة مبالغة واسم مهنة واسما جامدا وصفة متوغّلة في الاسميّة، وهي الصيغة الأكثر انتشارا في القرآن، وقد تواترت في ديوان الخنساء حوالي مائة وثلاثين مرّة، غير أنّ المستعمل منها للمبالغة- وفق الشّروط التي وضعها اللّغويّون، ووفق المعايير التي اعتمدوها في تمييزها من الصّفة المشبّهة- لم

يتجاوز تسعا وعشرين مفردة، أي بنسبة 15.1 ٪ وتتميّز هذه الصيغة بطول المقطع الثاني، وهي زيادة تؤهلها للدلالة على المبالغة.

- **صيغة فَعِل**

ينطبق على هذه الصيغة ما انطبق على الصيغة السابقة (فعيل) فهي من الصيغ المنتشرة بكثرة في الديوان غير أنّ المستعمل منها للمبالغة قليل مقارنةً بكثافة التّواتر والشّيوع، وعلى ذلك فقد أجريت للمبالغة ثماني عشرة مفردة أي بنسبة 9.3٪ من عدد المفردات. وتتكوّن هذه الصّيغة من ثلاثة مقاطع أوّلها وثانيها قصيران. ممّا يؤهّلها لأن تكون بديلا مناسبا في الشّعر متى احتاج إليها الشّاعر. وفي الجدول السّابق ما يُجلي هذا التّأثير، من ذلك أنّ ورود هذه الصّيغة مقطعا لطالع القصيدة الفائيّة قد ترتّب عليه بناء مخصوص أفضى إلى وفرة عدد مفردات المبالغة في تلك القصيدة. ولئن بدت هذه الصّيغة بنيويّا فاقدة لمواصفات المبالغة من حيث قصر المقطع الثاني وخلوّها من حروف الزّيادة المؤذنة بالمبالغة، فإنّ ما فيها من عدول عن الأصل بالحذف (فَعِل بدلا من فاعل) من شأنه أن يحقّق دلالة التّكثير، وهي إلى ذلك من الأبنية المشتركة بين المبالغة والصفة المشبهة. تُنميها سمتا التّعدية والدّلالة على الحدث إلى باب المبالغة، وتُنميها إلى الصّفة المشبّهة سمتا اللّزوم والدّلالة على الوصف الثّابت أو وصف السّجايا.

- **صيغة فَعُول**

من الصيغ المشتركة، ينطبق عليها بنيويّا ما ينطبق على وزن فعيل ولكنّهما متفاوتتان شيوعا، تساوت مع صيغة فَعِل، أي بنسبة 9.3 ٪

ب- في تواتر الصّيغ غير المشهورة:

الصيغ غير المشهورة غير مستعملة بكثرة في الدّيوان، فبالرّغم من ظهور ستّة أوزان منها فإنّ عددها الجملي لم يتجاوز تسع عشرة مفردة أي بنسبة 10.49 ٪ توزّعت على النّحو التالي:

- **صيغة مِفْعَل**

بالرّغم ممّا تثيره هذه الصّيغة من التباس مأتاه اشتراكها مع اسم الآلة وسهولة اشتقاقها من الفعل، فإنّها قد وُظّفت للمبالغة تسع مرّات، 04.7٪ وهو عدد قليل متى قارنّاه بمعدّل تواتر الصّيغ السّابقة تبدو هذه الصّيغة

متفرّعة عن الصيغة الأصل (مفعال) تفرّعَ نقص متمثّل في تقصير المقطع الثاني مما يضعف من دلالتها على المبالغة، ولكنّ اشتراكها مع اسم الآلة من شأنه أن يُكسبها دلالة على الكثرة. ويبدو أنّ قلّة أمثلتها في شواهد النّحاة ناتج عن قلّة استعمالها في الكلام.

- **صيغة فَعْل**

وردت ثماني مرّات أي بنسبة 04.1 ٪ وتتكوّن من مقطعين طويلين، فهي من حيث سماتها البنيويّة غير مؤهّلة للدّلالة على المبالغة، ولعلّ ذلك يفسّر ندرة استعمالها في الكلام وقلّة الأمثلة الشّواهد

- **صيغة فَاعِلَة**

وردت للمبالغة ستّ مرّات أي بنسبة 03.1 ٪. وهذه الصيغة في بنيتها أقرب ما تكون إلى صيغة اسم الفاعل أي إلى الدّرجة الصّفر في المبالغة، ولكنّ فيها زيادة حرف في آخرها (حرف التّاء) مما يؤهّلها للدلالة على المبالغة، غير أنّ هذه الزّيادة تلتبس أحيانا بتاء التّأنيث، أضف إلى ذلك نفورا من استعمالها متعلّقةً بالذّكور. وهي من الصّيغ المعدومة في القرآن.

- **صيغة فَعَّالَة**

من الصّيغ القليلة المتكوّنة من أربعة مقاطع صوتيّة، ثلاثة منها طويلة وثالث الأربعة قصير وردت في ديوان الخنساء مرّة واحدة بالرّغم من أنّ هذه الصّيغة مؤهّلة بنيويّا لتأدية معنى المبالغة أكثر من غيرها لما فيها من تضعيف ومدّ وتاء عجزيّة، وهي صيغة متطوّرة عن الصّيغة الأصل فعّال. ولكنّ التباس التاء العجزيّة بتاء التأنيث من شأنه أن يرغب عن استعمالها، فقد أورد الزّركشي[1] "سئل أبو عليّ الفارسيّ: هل تدخل المبالغة في صفات الله تعالى فيقال علاّمة؟ فأجاب بالمنع لأنّ الله تعالى ذمّ من نَسَب إليه الإناث لما فيه من النّقص، فلا يجوز إطلاق اللفظ المُشعر بذلك."

- **صيغة مِفْعَالَة**

تتكوّن من أربعة مقاطع صوتيّة ثلاثة منه طويلة وثالثها مقطع قصير، وفيها زيادة صدريّة متمثّلة في الميم المكسورة، وزيادة عجزيّة متمثّلة في التّاء

[1] الزّركشي، **البرهان في إعجاز القرآن**، ص: 508

ومدّ واقع في عين الصّيغة، ومن شأن هذه السّمات البنيّوية والدّلاليّة أن تؤهّلها أكثر من الصّيغ الأخرى لتأدية معنى المبالغة. وإذا اعتمدنا مبلغ ما في الصيغة من زيادات أمكن لنا أن نُدرجها ضمن المبالغة من الدّرجة الثّانية (جذم — جاذم- مجذام- مجذامة) ولكنّها لم ترد في ديوان الخنساء سوى مرّة واحدة.

- **صيغة فَعَال**

تتكوّن من ثلاثة مقاطع أوّلها قصير، وهي من الصّيغ المشتركة مع الصّفة المشبّهة. ولئن احتفظت هذه الصّيغة بطول المقطع الثاني (عـــا) لقد فقدت تضعيف العين، وهو بناء من شأنه أن يضعف من دلالتها على المبالغة قياسا على المبدأ القائل بأنّ كلّ تغيّر في بناء الصّيغ زيادة ونقصانا مؤذن بتغيّر المعاني. وقد وردت في ديوان الخنساء مرّة يتيمة.

- **صيغة فُعَال**

تتكوّن من ثلاثة مقاطع صوتيّة أوّلها قصير، وينطبق عليها من حيث السّمات البنيويّة والدّلاليّة ما ينطبق على صيغة فَعال، غير أنّ حركة الضمّ الواقعة في الفاء من شأنها أن توجّه الصّيغة نحو المبالغة، فقولنا رجل طُوَال أي رجل بالغ الطّول. وقد وردت في ديوان الخنساء مرّة واحدة.

ومن خلال الجدول الإحصائيّ أعلاه نقف على الملاحظات التالية:

- إنّ نسبة كبيرة من المفردات المؤدّية لمعنى المبالغة قد انتظمت على الصّيغ الخمس المشهورة ووافقت الأحكام النّحويّة والاشتقاقيّة كما برزت في مختلف مصنّفات اللّغويين. وهذا التّوظيف يؤكّد من جهة سلامة أحكام النّحاة وقدرتهم على استخلاص الظّواهر والقواعد من المدوّنات ويدعو، من جهة ثانية، إلى التساؤل عن أسباب اشتهار هذه الصّيغ دون غيرها، فهل الأمر مأتاه الاستعمال العامّ للظّاهرة في الكلام أو أنّه يعود إلى أسباب فنيّة وجماليّة.

- إنّ عدد المفردات في الدّيوان —وإن بدا مهمّا متى قارنّاه بتواتر صيغ المبالغة في جملة مراثي الشّعراء- لا يستمدّ قيمته من فروق كميّة خاصّة متى أخذنا بعين الاعتبار جنس الخطاب وتنزّل الظّاهرة ضمن الرّثاء، والرّثاء من أدب المفاخرات عند العرب يقوم على تمجيد الفقيد ويسعى إلى إخراج الإنسان في أبهى صور الكمال. ولعلّنا هنا نفاجأ، وبصورة مبكّرة،

بتعديل الانطباع الحاصل في النّفس أوّل إقبالنا على المدوّنة وإثر قراءة بعض قصائدها. فكأنّ الظّاهرة لم تُجاوز القصائد المشهورة عن الخنساء، فهل كانت شهرة المبالغة من شهرة القصيد أو كانت لها في انتشاره وعلوقه بالذّهن غير هذه الأسباب؟

- عندما نظرنا في هذه الصّيغ من حيث اشتقاقها وجدنا ما يقارب نسبة 95.5 ٪ من المجموع العامّ لمفردات المبالغة في الدّيوان مشتقة من الفعل الثلاثيّ المجرّد، وهو ما يؤكّد ثانية سلامة مقرّرات اللّغويّين ودقّتها. فإذا ما استثنينا ثماني مفردات مشتقّة من صيغة أفعل وجدنا الفعل الثلاثي المجرّد قاعدة الاشتقاق، بل إنّ المفردات التي شذّت عن القاعدة ما كان لها أن تؤدّى بالفعل المجرّد لاختلاف المدلول. وقد وجدنا سبعاً من ثماني مفردات على وزن مِفْعَال هي التالية:

مسعار (من أسعر الرّجل نار الحرب) في ثلاث مناسبات
وملجاء (من ألجأ)
ومغوار (من أغار) ومتلاف (من أتلف)
ومطعام (من أطعم).

وعندما ننظر في هذه المفردات نجد أنّ اشتقاقها من الفعل الثلاثي غير مؤدٍّ للمعنى الذي قصدته الشّاعرة، ذلك أنّ الفرق بين طعم وأطعم، ولجأ وألجأ هو فرق ما بين القائم بالفعل والواقع عليه ذلك الفعل. وهي من المفردات التي تكتسب معنى مخصوصا لا يمتلكه الفعل المجرّد.

- عندما نظرنا في هذه الصّيغ من حيث اللزوم والتّعدية تبيّنّا أنّ النّسبة الغالبة من صيغ المبالغة ومفرداتها في المدوّنة قد اشتُقّت من الفعل المتعدّي الدالّ على الحدث، وأنّ نسبة قليلة منها قد اشتُقّت من الفعل اللّازم من قبيل مفردة ريّابا (من راب الدّهر)[1] مسندة إلى الدّهر، وهتّاف (من هتفت الورقاء)[2] ومغزار[3] (من غزُر الدّمع) ومحيار[4] (من حار الرّجل) وهنا تتأكّد، وللمرّة الثالثة، سلامة مقرّرات النّحويّين في شأن صيغ المبالغة.

---

[1] ديوان الخنساء، ص: 9
[2] **المرجع نفسه**، ص: 135
[3] **المرجع نفسه**، ص: 89
[4] **المرجع نفسه**، ص: 89

- في اللّغة العربيّة وفرة في الأوزان والمفردات لا مثيل لها، وقد ذهب الباحثون في تفسيرها مذاهب، بين قائل إنّها توفّر للمتكلّم رصيدا ضخما ينتقي منه ما يشاء، وقائل إنّ بين ظاهر المترادفات فروقا تستوجب إعمال النّظر. وقد اعتبر رفيق بن حمودة وجوه الاختلاف المعنويّة اللفظيّة بين الظواهر اللغويّة مهمّة من وجهين: "الأوّل هو أنّها توفّر للإنسان آليات متنوعة ثريّة تيسّر له التعبير عن تجاربه المتشعبة في الكون وتمكّنه من حيل متعدّدة يتفاعل بها مع بني جنسه في هذا المجال تأثيرا وتأثرا. والثّاني أنّ المعاني كيانات مجرّدة إذا أدركها الإنسان عقل بها جزءا ممّا أغلق عليه من مبهمات هذا الكون وفتح بها جانبا من ألغازه. وهي بسبب تجريدها سريعة التّلف والضّياع. لذلك تتدارك الألفاظ المختلفة المتعدّدة المتنوّعة هذا الخطر فتثبّت المعاني وتشيّئها في صور متعدّدة للمحافظة عليها. إنّها سنّة سرمديّة وطبيعيّة في الكون تجسّد الوجود في صراعه ضدّ العدم."[1] والأمر في الشّعر أكثر تعقيدا، فهل تكون الكثرة موصولة بجنس الكلام في حضارة العرب (الشّعر) وبتعدّد البحور والأوزان واختلاف بنيتها المقطعيّة اختلافا يفضي إلى صوغ أبنية ملائمة للشّعر متكيّفة مع أنظمته المقطعيّة؟

ولا تستمدّ ظاهرة المبالغة أهميّتها من فوارق كميّة إذن، وإن بدت ملحوظة، ولا من مخالفتها قواعد اللّغويين، فهي لها وفيّة، وإنّما تستمدّها من كيفيّات الاستعمال والتّوظيف. وعلى هذا المبحث مدار العنصر الموالي.

2- في توزيع الصّيغ

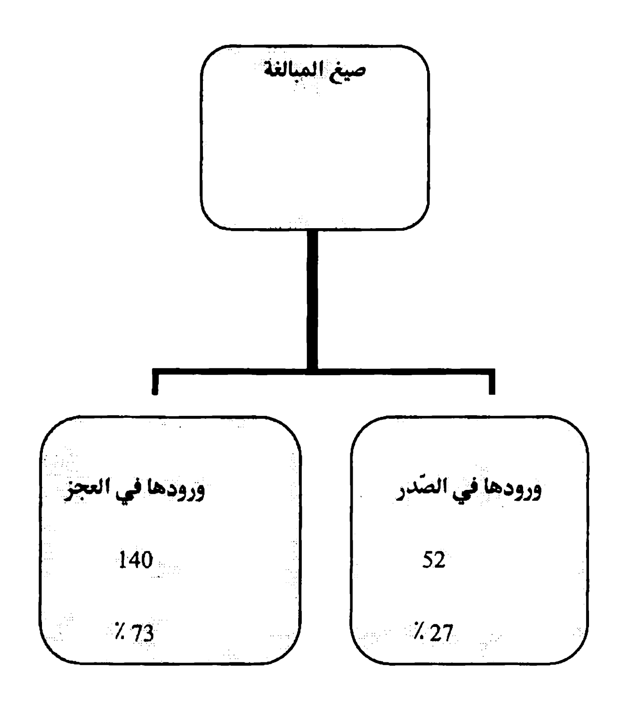
توزّعت صيغ المبالغة في ديوان الخنساء عددا وموضعا في الشّكل الذي يوضّحه الجدول:

- 192 مفردة للمبالغة منها:
- 99 واردة مقاطع للأبيات
- 140 مفردة واردة في العجز

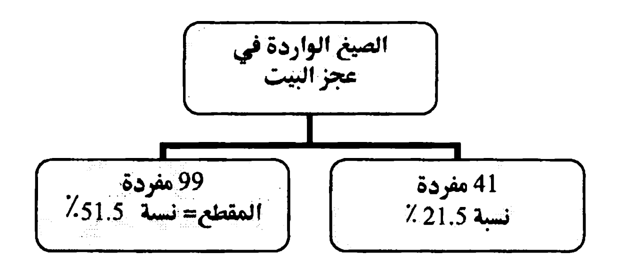
وتوزّعت صيغ المبالغة في فضاء البيت على النّحو التالي:

---

[1] رفيق بن حمّودة، **الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريات اللسانيّة**، ص: 693



وتوزّعت الصّيغ الواردة في عجز البيت على النّحو التالي:



ومن خلال هذه الجداول الإحصائيّة نضبط الملاحظات والاستنتاجات التالية:

- تحتضن مقاطع الأبيات أكبر عدد من الصّيغ (99 مفردة من جملة 192 أي بنسبة 51.5 ٪) وكثيرا ما يشتمل البيت الواحد على أكثر من صيغة واحدة للمبالغة، بل تتواتر الصّيغ في البيت الواحد أربع مرّات في مناسبات كثيرة.

- يماثل الإجراء العمليّ لصيغ المبالغة في ديوان الخنساء الأحكام النّظريّة في مسألة المستعمل المشهور وغير المشهور، ومسألة اللزوم والتّعدية، ومسألة الاشتقاق. ومرجع هذا التّماثل والتّوافق بين النّظريّ والعمليّ إلى كون الكلام سابقاً للكلام على الكلام، وإلى كون المدوّنة الخنسائيّة–وهذا ما لا نستبعده– قد مثّلت مرجعا من مراجع اللّغويّين في استخلاصهم القواعد والأحكام النّحويّة. وإجمالا ينتهي الباحث في هذا العنصر إلى أنّ الفوارق الكمّيّة في الدّيوان ليست ذات أهميّة بالغة حتّى تستدعي النّظر وتبعث على التّحليل، ولكنّنا نشير في الآن نفسه إلى أنّ الفوارق الكمّيّة تتأتّى من القصيدة الواحدة، متى تواترت فيها الظّاهرة تواترا ملحوظا يفوق قانون استعمالها في الكلام عامّة، وفي إطار الغرض أو الجنس المدروس على وجه الخصوص.

وتظلّ هذه الملاحظات عامّة ما لم نستدع إحصائيّات أخرى لتواتر الظّاهرة في نصّ أو أثر آخر وإن اختلف عنه جنسا أو نوعا أو غرضا. وفي هذا الإطار نعتمد الملاحظات والنتائج التي انتهى إليها محمّد طاع الله في بحثه عن صيغ المبالغة في القرآن[1]. وعندما نقارن ما انتهينا إليه في مدوّنة الخنساء

---

[1] في هذا المجال نذكّر بأنّ محمّد طاع الله انتهى إلى أنّ المجموع العامّ لصيغ المبالغة في القرآن بلغ 1146 صيغة، وهي –بعد طرح التّواتر– تنحسر في 133 صيغة مثّلت صيغة (فعيل) أكثر الصّيغ تواترا في النصّ القرآني (808 مرّة أي بنسبة 70.5٪) تليها صيغة (فعول) (163 مرّة أي بنسبة 14.22 ٪) وصيغة (فعّال) (105 مرّة أي بنسبة 09.16 ٪ وصيغة (فعلان) (50 مرّة أي بنسبة 04.36 ٪ بينما لم تحظ الصّيغ المتبقية إلاّ بعدد قليل من المفردات (فعّيل= 5/ فُعَلَة = 4 / مفعال = 3 / فَعِل = 2 / فيعول = 2/ فُعُّول = 2 / فُعال= 1) ولاحظ أيضا أنّ الصّيغ المتكرّرة بلغت 1013 مرّة من المجموع العامّ لمفردات المبالغة في القرآن، أي بنسبة 88.39 ٪ فكان التّكرار سمة أسلوبيّة بارزة فيه "ومظهرا من مظاهر التأكيد في الأسلوب القرآني ممّا له علاقة بمقصدين أساسيّن هما الترغيب والترهيب". وقد برزت صيغة فعلان– وهي من الصيغ المشتركة بنيويّا مع الصّفة المشبّهة– بروزا لافتا للنّظر وفي المقابل، تبيّن أنّ تسعة من أوزان المبالغة لم ترد في النصّ القرآني ((مِفعل، مِفعيل، فعّال، فِعال، فعل، فَعولة، فعّالة، فاعلة، مفعالة) ولم تُجر للمبالغة، ولكنّ هذا لا يناقض ما ذهب إليه اللغويّون من كون هذه الصّيغ لا تجري في الكلام بكثرة ولا تستسيغها الأذواق، بل إنّ الشّواذّ المتناقلة في كتب اللّغة قد انتهت بها عبارات وألفاظا منمّطة، تموت في اللغة ولا تحيي بالاستعمال.

بما انتهى إليه صاحب **صيغ المبالغة في القرآن**- إن كانت المقارنة جائزة- نتبيّن أنّ لكلّ نصّ خصوصيّاته، فصيغة المبالغة الغالبة على ديوان الخنساء هي صيغة فعّال، بينما لم تمثّل هذه الصّيغة سوى 09.16 ٪ من مجموع مفردات المبالغة في القرآن، وفي المقابل لم تجاوز الظاهرة التي تواترت في القرآن بنسبة 70.5٪ (صيغة فعيل 808 مرّة) نسبة 15.1 ٪ من مجموع مفردات المبالغة في ديوان الخنساء. ولكن إذا اعتبرنا المجموع العامّ لتواتر هذه الصّيغة في المدوّنة -صفةً مشبّهةً وصيغةً من صيغ المبالغة -وهو عدد مهمّ يبلغ حوالي مائة وثلاثين مرّة، تبيّن لنا أنّ هذه الصّيغة من الصّيغ المناسبة للوصف والتّكثير فيه. وهو ما يدعو الباحث إلى دراسة أسباب انتقائها وتفضيلها على سائر الصّيغ. فهل تكمن أهميّة الظّاهرة في فوارقها الكيفيّة وانزياحها تركيبيًا عن مألوف الكلام؟

3- في تأثير الصّيغ

3-1- البنية التّركيبيّة الإيقاعيّة[1]:

انتهينا -في بحثنا في نظام انتشار صيغ المبالغة في ديوان الخنساء- إلى أنّ هذه الصّيغ قد احتضنت القوافي واتّخذت مقاطع الأبيات مقرّا لها. وللمقاطع في النصّ الشّعريّ أهميّة بالغة، فهي -وإن كانت آخر ما يبلغ الأسماع- أوّل ما يفكّر الشّاعر فيه ويتخيّره متى عزم على بناء القصيد. ولعلّ ورود ما يقارب نصف عدد مفردات المبالغة في الدّيوان مقاطع للأبيات ما يؤكّد معطيين مهمّين يتعلّق أوّلهما بمكانة المقاطع في الشّعر بل إنّ حدّ الشّعر العربيّ - بتعبير محمّد الهادي الطّرابلسي- هو القطعُ وتوفّق الشّاعر في النّظم عليه والالتزام به، أمّا المعطى الثّاني -وهو بالأوّل موصول وله امتداد- فيتمثّل في

---

[1] كثر الاختلاف في فهم الإيقاع وتعريفه ورسم حدوده، وقد تناول محمّد الهادي الطرابلسي هذا المصطلح بالتعريف والتحليل في فصل عنوانه **في مفهوم الإيقاع** (ص ص: 8-18) من كتابه **التّوقيع والتطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان**، دار محمد علي للنشر 2006 يقول (ص: 16) "فإذا حصل عندنا الاقتناع-والاقتناع عندنا حاصل- بأنّ مفهوم الإيقاع -كمفهوم الوزن- مؤسّس على المادّة الصّوتيّة، وأنّ ضروبا من التّوقيع بغير الأصوات قد تعمل أيضا في الكلام، تحتّم الإبقاء على مصطلح الإيقاع لما كان موضوعه الأصوات والموسيقى، ووجب أن يتخذ للضروب الأخرى مصطلح آخر أنسب لها، والمصطلح المنشود قد يكون لفظ التّوقيع المثبت في اللسان والمستعمل لهذه المعاني ومثيلاتها". وإلى هذا الرّأي نذهب، وبهذا التعريف نلتزم لأنّ مسالك إجراء الإيقاع -في نظرنا- تنطلق من اللّغة بوصفها مادّة صوتيّة.

ما يترتّب على ورود صيغة المبالغة مقطعا للبيت من تأثير صوتيّ ودلاليّ سنسعى في هذا الفصل إلى دراستها. وعلى أساس هذا التواتر سنخصّ الصّيغ المقاطع بمبحث خاصّ، وسنعقد ثاني المباحث للصّيغ الواردة في أحشاء الأبيات.

ولمّا كانت مقاطع الأبيات مركز الثقل فيها وقطب الرّحى، ومنها تنطلق عمليّة النّظم والإنشاء، فقد راعينا هذه الخصوصيّة في التحليل فآثرنا البدء بأواخر الأبيات (المقاطع والقوافي) لننظر في مرحلة ثانية في علاقة القوافي والمقاطع بالأحشاء وما ترتّب على حلول صيغة المبالغة في مقاطع الأبيات من تأثير تركيبيّ وظواهر فنيّة ناشئة ما كانت لتتولّد لولا الصيغ المقاطع، ثمّ ننظر في مرحلة ثالثة في البيت كاملا من حيث طاقته الموسيقيّة ووزنه العروضيّ. لننتهي بعد ذلك إلى جملة من القضايا يثيرها ديوان الخنساء من حيث الغرض الذي استوعب سائر الأشعار والبحور التي انتظمتها والأشكال التي جاءت فيها نصوص المدوّنة.

أ- تأثير الصيغ المقاطع:

اختلف نقّاد الشّعر في تحديدهم مفهوم المقطع، فذهب بعضهم إلى أنّه آخر بيت في النصّ الشّعريّ، ويقابله المطلع، أوّل بيت يفتتح به الشّاعر نصّه. وقد ذهب ابن رشيق في باب المقاطع والمطالع إلى أنّ هذا القول لا يصحّ " لأنّا نجد في كلام جهابذة النقّاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع جيّدة المطالع ولا يقولون المقطع والمطلع، وفي هذا دليل واضح لأنّ القصيدة لها أوّل واحد وآخر واحد"[1]

وإبطال ابن رشيق هذا المفهوم لا يرجع أساسا إلى تعويله على رأي جهابذة النقّاد كما قال- وإنّما يعود إلى تصوّر للعلاقة بين أبيات القصيدة قوامه رفض تعليق البيت الثّاني بالبيت الأوّل. ذلك أنّ بيت الشّعر وحدة مستقلّة معنى ومبنى، والبيت ليس يحتاج إلى غيره ليكون ولا يحتاجه غيره ليكون به. فمع كلّ بيت يُستأنف كلام جديد، وفي هذا يقول ابن خلدون:

---

[1] ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص: 190.

"وينفرد كلّ بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقلّ عمّا قبله وعمّا بعده (...) ثمّ يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك"[1].

واستند ابن الأثير إلى معيار فيزيولوجي طريف هو الوحدة التّنفسيّة التي لا يمكن أن تمتدّ أكثر من مدى البيت "البيت قائم بذاته وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب، فلمّا كان النفس لا يمتدّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه احتيج إلى أن يكون الفصلُ في المعنى"[2].

وقد أطلق النقّاد على هذا العيب مصطلحات متنوّعة، فهو المعاظلة، من تعاظلت الجرادتان: ركبت إحداهما الأخرى، وهو التّضمين والقرن والضمّ "وتتبيّن التكلّف في الشّعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لنقه، لذلك قال عمر بن لجأ بعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبمَ؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه ولأنّك تقول البيت وابن عمّه"[3]. ويطلق على البيت الذي يتضمّن هذه الظاهرة مصطلح المبتور، والمبتور: "أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحدة فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني"[4]

وعلى الاختلاف الاصطلاحي والاتفاق المفهوميّ يوجد إجماع على أنّ الظّاهرة علامة على تقصير لأنّ الشّاعر لا ينجح في التعبير عن معنى في حدود البيت الواحد.[5]

وتعليق البيت بالبيت من العيوب ما لم يوجبه نوع من الشّعر هو الشّعر السّردي،[6] الذي يحكي قصصاً يُطلب إلى القارئ فيها أن يعقد صلة بين مختلف أجزائها ليتحقق الفهم العامّ للقصّة القصيدة. وفي هذا يقول ابن رشيق: "ومن الناس من يستحسن الشّعر مبنيّا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما

---

[1] ابن خلدون، **المقدمة**، ص: 739
[2] ابن الأثير، **المثل السائر**، ج2 ص: 414
[3] ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ص: 25
[4] قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، ص: 140
[5] العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص: 36
[6] في هذا الموضوع ينظر: محمّد بن عيّاد، **جدليّة القصّة والشّعر، ديوان عمر بن أبي ربيعة أنموذجاً**، مطبعة التسفير الفنّي صفاقس، الطبعة الأولى 2003.

بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السّرد"[1]. فلا بدّ للقافية إذن، من أن تتوجّ البناء الصّوتيّ وأن تعلن في الوقت نفسه عن اكتمال الفكرة لضمان تواز قارّ بين ما هو صوتيّ وما هو دلاليّ.[2]

واعتُبرت المقاطع "أواخر الفصول" والمطالع "أوائل الفصول"، والفصل"آخر جزء من القسيم الأوّل وهي العروض أيضا، والوصل أوّل جزء يليه من القسيم الثّاني"[3]. وقد أبطل ابن رشيق هذا الرّأي لأنّ المفهوم الحقيقيّ للمقطع هو ما يكافئ مصطلح "القافية" عند غيره من النّقّاد، ويكون آخر مفردة ترد في البيت. وبذلك تكون المقاطع أوائل الأبيات.

والمقطع–وإن كان آخر مفردة يوردها الشّاعر لختم البيت– أوّل مفردة ينتقيها إذا أراد قول الشّعر. وهو موضع استحسان النّقّاد أو استهجانهم، وفي هذا يقول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه"[4] ولا يخلو قول ابن طباطبا من إشكاليّات تتصّل بمفهوم الشّعر وعلاقته بالنّثر، فهو –بهذا التّعريف– يجعل النّثر أصلا والشّعر فرعا محوّلا عنه بعد تدبّر لجوانبه الفنيّة، وحدّ الشّعر– كما يلوح من خلال هذا التّعريف – يتركّز أساساً على اختيار الألفاظ والأوزان والقوافي.

وما كلّ المفردات صالحة لأن تكون مقاطع للأبيات لأنّ للمقطع موقعا في البيت مميّزا ووظائف مهمّة تجعل الشّاعر في قلق وتردّد، يجتهد في اختيار القوافي[5] وتركيبها والنّظم عليها والالتزام بها. وبذلك يكون في القصيدة مركز

---

[1] ابن رشيق، **العمدة**، ج1 ص: 261

[2] **الشّعريّة العربيّة**، ص: 189

[3] ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص: 190.

[4] ابن طباطبا، **عيار الشّعر**،تحقيق محمد زغلول سلام، دار الشّمال للطباعة والنّشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، 1988،ص: 5. ونشير إلى أنّ ابن طباطبا تناول المبالغة في فصلين من كتابه: فصل الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها ص: 59 وفيه استشهد بأبيات الخنساء (حامي الحقيقة...) ص: 67، وفصل التشبيهات البعيدة (الغلوّ)

[5] مفهوم القافية –كما نعتمده في علمنا—هو المقطعان الصوتيان الطويلان الأخيران وما بينهما من مقاطع صوتيّة قصيرة– وهي أشكال تركيبيّة محدّدة لا تجاوز الثلاثة (– –) أو (– √–) أو (– √√ –) وذلك لاستحالة تتالي ثلاثة مقاطع قصيرة في الشّعر.

إشعاع واستقطاب، منه تنطلق العمليّة الصّوتيّة الدّلاليّة وإليها تؤول ليحتضنها من جديد. فهو المولّد للمباني والمعاني والمحتضن لها في الوقت نفسه.

وتتأتّى أهميّة المقطع أيضا من اشتماله على عناصر القافية -بوصفها المقطعين الطويلين الأخيرين من سلسلة الأصوات الواردة في البيت- ومساهمته في تحديد موسيقى البيت والقصيد، فإمّا أن تنحصر في صوت واحد متردّد فتتسّم القافية بالفقر، وإمّا أن تتكوّن من مجموعة أصوات في بنية مخصوصة فتوسم بالثّراء. وفي هذا يقول إبراهيم أنيس: "هي عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يُسمّى الوزن"[1]. وأهميّة القوافي لا تتّضح في دراسة الشّعر العربيّ فحسب، وإنّما هي ظاهرة قائمة في الشّعر، جوهر فيه قائم ومرحلة من بنائه مهمّة.[2]

وليست قيمة القوافي في ترديدها الصّوت أو الأصوات الأخيرة في البيت بغية إحداث المتعة بل تكمن قيمتها في اقتضائها مفردات بينها مجموعة من العلاقات، وفي هذا السياق تحدّث نقّاد الشّعر عن القوافي القلقة والنّافرة

وأساس القافية الرّويّ، ويلحقه المجرى، ويأتي بعده الوصل وهو المدّ النّاتج عن إشباع المجرى أو الهاء التي قد تكون ساكنة أو متحرّكة، وتُسمّى حركة الهاء الخروج، والرّويّ قد يُسبق بعناصر منها الرّدف والتّأسيس، وهو مدّ يفصله عن الرّويّ حرف صحيح يُسمّى الدّخيل. ينظر في تعريف هذه المصطلحات مقدّمة ديوان أبي العلاء المعرّي لزوم ما لايلزم من اللّزوميّات، وينظر أيضا: محمّد الهادي الطّرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، أطروحة دكتورا دولة، منشورات الجامعة التونسيّة 1981

[1] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، دار القلم بيروت لبنان، الطبعة الرّابعة 1972 ص: 273

[2] في هذا المجال كُتبت دراسات نظريّة عديدة، نذكر منها الدّراسة التي أنجزها جون كوهين على الأدب الفرنسيّ والتي أكّد فيها أهميّة أواخر الكلمات في الأبيات، ينظر:

Jean Cohen,*Structure du langage poétique,* Flammarion, 1966, pp 51- 98

P. Guiraud et Kuentz*, La stylistique,* éd. Klincksiek, Paris, 1970,

وفي فصل حديثهما عن القوافي يقول صاحبا الكتاب:

«La rime n'est pas un fait arbitrairement phonologique, elle révèle une structure morphologique, et lorsqu'on aligne des morphèmes semblables (rime grammaticale) et lorsqu'au contraire on écarte cette juxtaposition. La rime est étroitement liée aussi avec la syntaxe ainsi qu'avec le lexique (importance des mots mis en relief par la rime et leur degré de parenté sémantique) ».

والغريبة حديثا يكشف عن مبدأ أساسيّ في تخيّر القوافي وهو شرط التّناغم التركيبي والمعجميّ والدّلاليّ فضلا عن التّناغم الصّوتي، فلا بدّ – في نظرهم– أن تتكيّف القوافي مع المعاني المراد التّعبير عنها في الأبيات حتّى تكون القافية تتويجا للبناء الصّوتي وإعلانا عن اكتمال الفكرة وإحداثا للتّوازي بين ما هو صوتيّ وما هو دلاليّ[1]

وقد عاب النقّاد دخول الشّاعر تحت حكم القافية فميّزوا في المفاضلة بين شاعرين– شاعر تركبه القوافي، وشاعر يركبها– ورأى ابن خلدون أنّ الشّاعر "إن غفل عن بناء البيت على القافية صعُب عليه وضعها في محلّها، فربّما تجيء نافرة قلقة"[2] فالصّواب– في نظر ابن رشيق– "ألاّ يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته"[3] وتحدّث القرطاجنّي عن بناء القافية على البيت، وبناء البيت على القافية.[4]

وهكذا نتبيّن أنّ للشّاعر مجالا من الحرّية متّسعاً يتيح له التدبّر والاختيار، ويظلّ مالكا القول ما لم يقله حتّى إذا ما تكلّم–واختار قافيته– ملكه كلامه وأُلزم بقيود صوتيّة ومعجميّة وتركيبيّة (الفاعليّة/ المفعوليّة، أن تكون من عناصر الإسناد أو من المتمّمات) وصرفيّة(المفرد/الجمع، المذكّر/ المؤنّث، الحروف الأصول/ الحروف المتولّدة من عمليّة التّصريف..) ودلاليّة وغيرها من ضروب القيود.[5]

والدّارس للصّيغ المقاطع في ديوان الخنساء يقف على جملة من الملاحظات الكمّيّة والكيفيّة، فإنّ للصّيغ المقاطع – فضلا عن قيمة عددها الوارد في مقاطع الأبيات (ما يفوق نصف عدد المفردات)– تأثيرا في إنتاج الطّاقة الصّوتيّة للبيت وتكثيفها، وليس الأمر مشروطا بوفرة العدد لأنّ مجيء صيغة واحدة كفيل بتعديل البنية الصّوتيّة المقطعيّة لسائر الأبيات بما يوافق بنية

---

1 ابن الشّيخ، **الشّعرية العربيّة**، ص: 189
2 ابن خلدون، **المقدمة**، ص: 745
3 ابن رشيق، **العمدة**، ج1ص: 209
4 حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، ص: 278
5 هذا الموضوع مطروق، يمكن العودة إلى جمال الدّين بن الشّيخ، **الشّعرية العربية** ص: 209 وما بعدها (القيود الإلزاميّة للقافية) وإلى محمّد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، (مرجع مذكور) وإلى حمادي صمّود، **في نظريّة الأدب عند العرب** النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990.

الصّيغة الواردة مقطعا. وهو ما نلاحظه في القصيدة البائيّة التي طالعها : [البسيط]

يَا عَينِ مَا لَكِ لاَ تَبكِينَ تَسْكَابَا   إذْ رَابَ دَهْرٌ وَكانَ الدّهرُ رَيّابَا[1]

اقتضى البيت الطّالع الذي كان مقطعه صيغة للمبالغة على وزن فعّال (ريّابا) أن تكون كلّ أبيات القصيدة ذوات مقاطع أدنى ما يمكن أن يتوفّر فيها صوت الرّدف (ــــا) وصوت الرّويّ (الباء) ومجراه (المدّ ــــا) وهذه العناصر الصّوتيّة قد ألجأت الشّاعرة أحيانا إلى توفية المطلب الصّوتيّ بالإشباع تارة، وبالمراوحة بين المفرد والجمع في قولها (سيباً وأنهابــا) واستعملت جمع القلّة في سياق المبالغة والتّكثير (إذا جاورت أجنابـا)، وهو ما لا يلائم التوجّه العامّ في المرثيّة القائم على إطلاق الصّفة في الموصوف والبلوغ به مبلغ التفرّد والكمال.

وتتولّد الكثافة الصّوتيّة من ورود صيغة المبالغة مقطعاً للبيت، ذلك أنّ الصّيغة تحتضن عناصر القافية فلا تنحصر الموسيقى في الرويّ بل تضيف الصّيغة–بحكم بنيتها– عناصر صوتيّة جديدة وتوسّع من طاقة النصّ الإيقاعيّة، بل كثيرا ما ينشأ ضرب من التّكثيف الإيقاعيّ يتحوّل به الشّعر إلى نشيد متعدّد الأصوات منسجمها ومؤتلفها.

وتساهم ثلاثة أنظمة صوتيّة في تحقيق ثراء الإيقاع في مراثي الخنساء استنادا إلى مقاطع الأبيات:

–نظام القوافي

–نظام الصّيغ

–تراكيب الصّيغ المقاطع

أ–1– تأثير نظام القوافي في طاقة النصّ الإيقاعيّة:

القافية هي المقطعان الصوتيان الطويلان الأخيران في البيت وما بينهما من مقاطع. وتُدرس القوافي من حيث عناصرها الصوتيّة المتكرّرة والمستدعية– ببنائها المخصوص انتظام الكلام على هيأة تضاعف من طاقته الإيقاعيّة. ولذلك يتحدّث البلاغيّون والعروضيّون عن القوافي الفقيرة والقوافي الغنيّة.

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 9

والقوافي الواردة في مراثي الخنساء أغلبها غنيّة، إذ نجد 61 نصّا شعريّا من جملة 96 نصّا تعدّدت فيها العناصر الصوتيّة للقافية، أي بنسبة 63.54 ٪ من عدد النّصوص و67.3 ٪ من عدد الأبيات متى علمنا أنّ 615 بيتا من عدد إجماليّ يبلغ 915 بيتا قد توفّرت قوافيه على عناصر صوتيّة إضافيّة ولم تقتصر على الرّويّ.

ويُعزى طاقة القوافي الصّوتيّة إلى أمر مهمّ في تركيبة البيت وهو احتواء النصّ الشّعريّ على صيغة من صيغ المبالغة تكون مقطعا. فالصّيغ «فعّال ومفعال وفُعال تتطلّب رويّا مردوفا بالمدّ، وكذلك شأن صيغتي فعيل، فهي تقتضي ردفا هو الياء، أمّا صيغة فَعِلَة فتقتضي وصلاً لأنّ ميزان الشّعر لا يتيح تتالي ثلاثة مقاطع صوتيّة قصيرة في آخر البيت.

وتتأكّد هذه الملاحظة بالنّظر في القوافي الفقيرة، لقد خلت أغلب النّصوص من صيغة واحدة للمبالغة ترد في مقاطع الأبيات. وبالرّغم من أنّ الأصوات التي تقتضيها الصّيغة الواردة مقطعا تبدو أقلّ ثراء ممّا يطالعنا في الكثير من أشعار العرب، فإنّها قد انتظمت في ثلاثة أشكال رئيسيّة:

- **الشّكل الأوّل:**

هو أبسط الأشكال إذ يضيف إلى صوت الرّويّ صوت المدّ في فعّال ومفعال [البسيط]

وإنّ صخراً لمقدام إذا ركبوا وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّارُ[1]

أو صوت الواو في فعول أو صوت الياء في فعيل. [الخفيف]

عطاؤه جَزْلٌ وصَولاتُه صَولاَتُ قَرْمٍ لقرم صَؤُولْ[2]

وقد تكون حركة الرّويّ طويلة فيكون الانفتاح الصّوتيّ أبين وأوضح، وقد تواتر هذا النّظام الصّوتيّ في المدوّنة ممّا جعل حركة النّصب تأتي في الاستعمال قبل حركة الضمّ،والحال أنّ الباحثين في موسيقى الشّعر العربيّ قد بيّنوا أنّ الحركات آخر الأبيات تُرتّب ترتيبا مخصوصا تكون فيه حركة النّصب ثالثة الحركات بعد الكسر والضمّ.

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 70

[2] **المرجع نفسه**، ص: 161

وكثيرا ما خالفت الخنساء القواعد النّحويّة طلبا للصّوت وحفاظا على النّغمة التي أعلنت عنها بداية القصيد، ويظهر تجاوز القاعدة في نصب الخبر بدلا من رفعه في قولها: [البسيط]

حمّالُ أَلْوِيَةٍ قَطّاعُ أودِيَةٍ   شَهّادُ أَنْجِيةٍ للوترِ طَلّاباً[1]

- **الشّكل الثاني:**

عناصر القافية في هذا الشّكل ثلاثة هي الرّويّ والمجرى والوصل، وهذا الشّكل أقلّ تواتراً من الشّكل السّابق، بل إنّه لم يرد إلاّ في نصّ يتيم كان مقطعُه صيغةً من صيغ المبالغة هي صيغة (فَعِلَة). إنّ التّاء العجزيّة في هذه الصّيغة هي في الأصل تاءُ مبالغة متى نُسبت إلى المذكّر، وقد تلتبس بتاء التّأنيث متى أُسندت إلى المرأة ونُسبت إلى المؤنّث: [الرّمل]

مَرِهَت عَيْني فَعَيْني   بَعْدَ صَخرٍ عَطِفَهْ
فدُمـوعُ العَين منّي   فَوقَ خَدّيَ وَكِفَهْ[2]

- **الشّكل الثّالث:**

يتكوّن شكل القافية من ردف ورويّ ومجرى ووصل وخروج. وهو من أثرى الأشكال إيقاعا وإن بدا في مدوّنة الخنساء قليل الشّيوع. ويعود ثراء القافية إلى ورود صيغة من صيغ المبالغة مقطعاً للبيت ومجيئها في تركيب متميّز. ومن الأمثلة على ذلك ورود صيغة المبالغة في تركيب إضافيّ كان المضاف إليه ضميراً عائداً على المؤنّث الغائب (ـها) [الطويل]

مَن الحَرْبُ رَبّتهُ فَلَيسَ بسَائِمٍ   إذا مَلّ عنها ذاتَ يَومٍ ضَجُورُها[3]

هذا الاختيار جعل مقاطع الأبيات مركّبات إضافيّة أو تراكيب إسناديّة فعليّة من قبيل قول الشّاعرة في موضع القافية (يضيرها، يثيرها، يبورها..).

يمكن القول إنّ شكل القافية في مراثي الخنساء موصول في ثرائه أو فقره، وتقييده أو إطلاقه، بورود إحدى صيغ المبالغة مقطعا. وليس الثراء مشروطا بالكمّ وإنّما هو قائم على النّوع، إذ لا يتطلّب النصّ الشّعريّ سوى

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 11
[2] **المرجع نفسه**، ص: 9
[3] **المرجع نفسه**، ص: 139

صيغة واحدة حتّى تتحقّق فيه هذه الظّاهرة وتتعدّد عناصره الإيقاعيّة وتتكاثف طاقته الموسيقيّة.

وليست الصّيغ المقاطع منفصلة عن تأثير صيغ الحشو لأنّ تلك الصّيغ كثيرا ما ترد في تراكيب نحويّة تتحكّم في مبنى البيت ونوع الجملة فيه. ومتى اعتبرنا ذلك انضافت إلى العناصر الصّوتيّة للقافية عناصر صوتيّة أخرى من شأنها أن توسّع من دائرة الإيقاع في البيت والنصّ الشّعريّ. فكيف يوفّر نظام الصّيغ كثافة صوتيّة؟

أ-2- تأثير نظام الصّيغ في طاقة النصّ الإيقاعيّة:

قد يتبادر إلى الذّهن أنّ تأثير الصّيغ في الطّاقة الصّوتيّة للنصّ الشّعريّ مشروط بتواتر كمّي، يقتضي ظهورها فيه بكثافة، ولكنّنا نجد النّصوص على ضروب مختلفة، منها ما خلا من صيغة للمبالغة ترد مقطعا، ومنها ما ظهرت في مقاطعه صيغة واحدة، فهل-بحضور صيغ المبالغة أو غيابها- تتفاوت قيمة النّصوص وطاقتها الإيقاعيّة؟

إنّ النّظر في العلاقة بين صيغ المبالغة ومقارنة بعضهما ببعض يفضي إلى ضبط ملاحظتين أولاهما تولّد عناصر صوتيّة جديدة ومصادر إيقاعيّة لم تكن قائمة في البيت، وثانيتهما ارتكاز الوزن العروضي على تراكيب الصّيغ.

ويبدو تأثير صيغ المبالغة واضحا في مقاطع الأبيات، من ذلك مثلا أنّ ورود صيغة (فعّال) قد أضاف إلى مصادر الإيقاع صوتا جديدا هو التّضعيف في العين (فعْـعَـالن) وتوفّر صيغة مفعال صوت الميم (مـــفعال) فتصبح المجموعة الصّوتيّة على النّحو التّالي:

[ف + ك + (...) + كا + ف + كا] [1] تقول الخنساء: [البسيط]

يا عين ما لك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر وكان الدّهر ريّابا [2]

هذه القصيدة بائية تشمل أحد عشر بيتا منها أربعة أبيات مقاطعها من صيغ المبالغة الواردة على وزن (فعّال) وهي: ريّابا – هيّابا- ركّابا – طلاّبا. وقد أمكن للشّاعرة -بهذا الوزن الصّرفي- أن تنشئ عناصر صوتيّة

---

[1] ف (حرف) وكـ (حركة قصيرة) وكــا (حركة طويلة)

[2] الخنساء، **الدّيوان** ، ص: 9

جديدة متولّدة من عودة الأصوات في عدد من المفردات المقاطع ،وفي أواخر الأبيات[1]

من ذلك لفظة (أنـــــــــهابا)
وعبـــــارة (لـــــــــها بابا)
وعبـــــارة (إن قرنُـه هابا)

وقد أتاحت هذه المفردات بروز ظاهرة بلاغيّة إيقاعيّة هي الجناس، بفضله تجاوبت الأصوات عموديّا (بين الأبيات) وأفقيّا (في نطاق البيت).

وقد استدعت صيغ المبالغة الواردة في مقاطع الأبيات ضروبا من التّراكيب النّحويّة والأوزان الصّرفيّة كثيرا ما يقف القارئ إزاءها متسائلا عمّا إذا كانت صورتها الوزنيّة التركيبيّة ملائمة لتأدية المعنى العامّ وتحقيق الغرض الذي من أجله كان القصيد. نلاحظ ذلك في قصائد عديدة منها الرّائيّة المضمومة- أطول مراثي الخنساء-المشتملة 36 بيتا وطالعها: [البسيط]

قذًى بعينك أم بالعين عُوّارُ أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدّارُ[2]

في هذه القصيدة وردت 16 مفردة للمبالغة في مقاطع الأبيات، جاءت على وزني (فعّال) و(مفعال) ووردت بقيّة المقاطع إمّا مصادر مشتقّة من أفعل (إفعال) أو جمع قلّة على وزن (أفعال) وأسماء معرّفة بالألف واللاّم (الجار، الدّار، القار...) وهكذا أمكن للشّاعرة بهذه الأوزان والتراكيب أن تحقّق النّغمة التي اقتضتها القافية. ولكنّ استعمال صيغة (أفعال) لم يكن- في نظرنا- مناسبا للقصيد، ولا ملائما للسّياق العامّ القائم على المبالغة والتّكثير.

ويظهر تأثير الصّيغ المقاطع في نوع التّراكيب النّحويّة والأوزان الصّرفيّة المتخيّرة، وذلك من قبيل ما اقتضته صيغة (مفعال) الواردة جمعا (مفاعيل): [البسيط]

وَمَن لِطَعنةِ حلْـــــس أو لهَـاتِفَةٍ يومَ الصّياح بفُرسَان مَغاويــرِ
يا صَخرُ كنتَ لنَـا عَيْـشًا نَعيش به لو أَمْهَلتك مُلمّات المَقادِيـــرِ

---

[1] لمّا كانت القافية متمثّلة في المقطعين الطّويلين الأخيرين وما بينهما فإنّها في حالات عديدة كانت جزءا من المقطع، وقلّما فاضت القافية على المقطع. ولا يخفى ما لصيغة فعّال أو مفعال أو فعيل أو فعول من دور في تحديد عناصر القافية وحصره في مجموعة صوتيّة محدودة سعت الشّاعرة إلى إثرائها عبر خلق ضروب أخرى من العناصر الإيقاعيّة.

[2] الخنساء، **الدّيوان** ، ص: 67

يا لَهْفَ نَفسي عَلى صَخْرٍ إذا رَكِبَت   خيلٌ لخـيل كأمثال اليَعافِيرِ

يا صخرُ ماذا يُواري القبرُ من كَرَمٍ   وَمن خَلائـقَ عَفّـاتٍ مَطاهيرِ

مغاوير هي جمع مغوار، صيغة مبالغة على وزن مفعال، يقال رجل مغوار أي كثير الإغارة على أعدائه. اقتضت هذه الصّيغة مجيء مقاطع عديدة في صيغة الجمع (مقادير، جمع مقدار– يعافير، جمع يعفور، – مطاهير، ج طاهر...) ولهذه المفردات جميعها بنية صوتيّة واحدة قادرة على استيعاب جملة من الأصوات:

مـفـا عـيـل

مـقـاديـر

مـطـاهـيـر

يـعـافـيـر

عندما ننظر في مفرد هذه الجموع نتبيّن اختلافها وزنا وجذرا، إلاّ أنّها قادرة على أن تولّد عددا لا محدودا من المفردات وذلك بتكرار القالب الصّرفي نفسه، فالوزن الصّرفيّ قالب إيقاعيّ متميّز ييسّر العسير على الشّاعر ويقيه ممّا يزعجه ويساعده على الإيفاء بمتطلّبات القوافي واشتراطات الإيقاع. وفي المجال نفسه نفهم ما أُتيح للشّعراء وكيف يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، فقد عبّرت الخنساء عن الجمع المؤنّث بجمع المذكر (مطاهير بدلا من طاهرات في الأصل) كما عبّرت عن الجمع غير العاقل بجمع العاقل (خلائق عفات مطاهير).

إنّ هذه الظّواهر الأسلوبيّة لن من تأثير مقاطع الأبيات، ذلك أنّ الشّاعر يختار قافية موحّدة بوصفها عنصرا ثابتا في القصيدة كلّها، وإذا انعدمت في اللّغة، كما لاحظ ذلك قدامة بن جعفر، كلمات مكرّسة لأن تكون مجرّد قواف، فإنّ الاختيار الأوّل لسجع ختاميّ يشير بشكل مباشر إلى كلّ التأليفات الصّرفيّة التي تكرّر ذلك السّجع وتحلّ محلّ القافية.[1]

نظرنا، في النّظامين السّابقين، في الصّيغ بما هي محتضنة القافية وواردة مقاطع للأبيات، وقد تركّز النّظر على الصّيغة في ذاتها وفي سياقها الأصغر الذي لا يكاد يجاوز تركيبها النّحويّ أو علاقتها بسائر الصّيغ والمفردات الواردة في مقاطع الأبيات، غير أنّ هذه الصّيغ لا ترد معزولة عن

---

[1] بن الشّيخ، **الشّعرية العربية**، ص: 219

سائر عناصر البيت ذلك أنّ لها مع الأحشاء علاقات متنوّعة سيكون موضوع النّظر في المبحث اللاّحق.

أ-3- تأثير تراكيب الصّيغ المقاطع في طاقة النصّ الإيقاعيّة

نسعى، في هذا المبحث، إلى دراسة تأثير الصّيغ المقاطع في بناء البيت والنصّ الشّعريّ. وفي هذا السياق يقف الدّارس لأشعار الخنساء على جملة من الملاحظات، منها ما يتعلّق بعلاقة الصّيغ المقاطع بالحشو في إطار البيت الواحد، ومنها ما يتعلّق بالعلاقة بين الصّيغ الواردة في مقاطع الأبيات. الأولى ذات تأثير أفقيّ، أمّا الثانية فذات تأثير عموديّ.

على المقطع يبني الشّاعر بيته، لذلك كان تخيّر المقاطع بداية عمليّة النّظم، فهي مركز البيت، تولّد المعاني والمباني وتحتضنها. وما اختيار الخنساء صيغ المبالغة مقاطع للأبيات إلاّ إيمان بقدرتها على الإعراب عمّا في الفكر والوجدان.

وكان من تأثير هذا الاختيار أن تضاعفت موسيقى البيت بفعل مولّدات صوتيّة عديدة آتية من جهة المعجم والاشتقاق والتّركيب: يبرز التّأثير المعجمي في انتقاء مفردات متجاوبة الأصوات كأنّها منحدرة من أصل واحد، ويبرز التأثير الاشتقاقيّ في تحويل الصّيغة الصّرفيّة إلى قالب إيقاعيّ، ويبرز التّأثير التّركيبيّ في خلق ضروب من العلاقات بين الصّدور والأعجاز ما كان لها أن تكون على ذلك القدر من التأثير لولا ورود الصّيغ في مقاطع الأبيات وأحشائها.

ب- الصّيغ المقاطع مُرَدَّدَةً في الأحشاء

من البلاغيّين والنقّاد من رادف بين الترديد والتصدير، وجعله ردّ أعجاز البيوت على صدورها أو ردّ كلمة من النصف الأوّل إلى النصف الثاني[1].

وأصل التكرار هو عودة الأصوات بمعانيها، أمّا التّرديد فهو عودة الأصوات مع فارق دلاليّ جزئيّ. وإذا علمنا أنّ الفوارق الدّلاليّة تأتي من جهات عديدة مثل نقل اللفظ من الحقيقة إلى المجاز أو من المفرد إلى الجمع

---

[1] أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، ص: 85

أو من المذكر إلى المؤنّث أو من الرّفع إلى الكسر أو النّصب أو غير هذه الطّرائق، أمكن أن نقول إنّ التّكرار ظاهرة نظريّة مفترضة أكثر ممّا هي ظاهرة عمليّة مجراة في النّصوص لصعوبة تصوّر عودة المدلول بعودة الدّال دون فارق دلاليّ، بل إنّ في عودة اللّفظ الواحد في صورته التركيبيّة والاشتقاقيّة التّامّة إضافةً هي قيمة المعنى، وهي لا وجود لها في اللفظ المكرّر. ففي قولنا «أخاك أخاك» معنيان معنى الدّعوة الضمنيّة إلى المحافظة على الأخ أو العناية به (أو الاهتمام به) ومعنى ثان هو تأكيد قيمة هذه الدّعوة بإعادة الصّورة الصّوتيّة نفسها. ومن هذه الجهةً تصبح ظاهرة التّكرار– خاصّة متى تنزّلت في نصوص الأدب نثره وشعره، ظاهرة وهميّة يلوذ بها في الغالب من يرفض بذل الجهد لاكتشاف الفروق اللّطيفة بين المعاني.

تقول الخنساء: [البسيط]

– وألقحَ حَرباً ليسَ يُلقِحُهَا إلاّ المسَاعيرُ أبناءُ المَساَعيـــرِ[1]

– عطاؤه جَزْلٌ وصولاتُـــه صولاتُ قَرْمٍ لقُـــرومٍ صَؤول[2]

– ولا بسعّال إذا يُجتـــدى وضاقَ بالمَعْرُوفِ صَدرُ السّعول[3]

فمفردة مساعير – وهي جمع مِسعار، صيغة مبالغة على وزن مفعال– وردت في عجز البيت مرّتين متقاربتين لا تفصل بينهما إلاّ عبارة أبناء التي تصل الآباء بالبنين وتلحق الفروع بالأصول. وبالرّغم من عودة اللفظة في صيغة الجمع (مفاعيل) فإنّ المفردة الثّانية المكرّرة قد أضافت فارقا دلاليّا به تأكّد المعنى وانزاح من دلالته على قيم البطولة الحربيّة إلى الدلالة على قيمة النّسب وتوارث الأمجاد.

أمّا مفردة صؤول فقد أثّرت في البيت إذ استدعت عودة أصواتها عبر عمليّة اشتقاقيّة وقع الانتقال فيها من صيغة المبالغة إلى المصدر الوارد جمعا (صولة، صولات) وقد تكرّر مرّتين أولاهما في مركّب إضافيّ منسوب إلى الفقيد وقد عبّرت عنه بضمير الغائب (هو، صولاتـــه) وثانيتهما في مركّب إضافيّ أيضا لم يختصّ بصخر بل وُسِم بالإطلاق بفعل عمليّة مشابهة تمّت بالأداة المصدريّة (صولاته صولاتُ) وكلّما عادت هذه الأصوات تعاظم شأن

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 96

[2] **المرجع نفسه**، ص: 161

[3] **المرجع نفسه**، ص: 162

المعنى.أمّا في الشّاهد الثالث فقد كان تغيّر وزن صيغة المبالغة كفيلا بتغيير مرتبة المعنى ولو كان ذلك بصفة جزئيّة.

والذي يخلص إليه القارئ من خلال هذه الأمثلة- والشواهد في المدوّنة عديدة- أنّ عمليّة ترجيع الأصوات قد اقترنت بتكاثر الفروق الدلالية وازدياد المعاني وتفاوتها قيمة ومرتبة.

ج-الصّيغ المقاطع مثبَتةً أو منفيّةً في الأحشاء:

الإثبات والنّفي أو السّلب والإيجاب، هو أن يبني المتكلّم كلامه على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى[1] ويلاحظ الدّارس لصيغ المبالغة في ديوان الخنساء أنّ عددا من المفردات الواردة في الغالب على وزني فعّال ومفعال قد انتمت إلى حقل القيم السلبيّة وتعلّقت بالعيوب والمثالب لا إلى حقل القيم الايجابيّة المتعلّقة بالشّيم والمناقب، وذلك من قبيل (منّان،[2] ومهجان، من الهجنة، وضرّار ومقتار ومحيار وسعول ومبطان...) وإذا كانت هذه الصّيغ مناسبة صوتيًا وصرفيًا لتقوية الإيقاع وإظهار النّغم في البيت والنصّ، إذ لا يمكن أن ننكر طاقتها الصّوتيّة، فإنّها تبدو غير ملائمة من النّاحية الدّلاليّة لاتصالها بمعجم العيوب والرّذائل، وهو ما جعل الخنساء تلجأ- لاستثمار الطّاقة الصّوتيّة الدّلاليّة لهذه الصّيغ- إلى ضرب من التراكيب تواتر في عدد من أبيات المدوّنة-هو تركيب النّفي والإثبات- وساهم بدوره في توليد ظواهر فنيّة جديدة من قبيل ظاهرة التّصدير والتّذييل والتّوشيح. ولنا أن ننظر في الأمثلة التالية:

- **المثال الأوّل:** [البسيط]

- قَد كُنتَ تَحملُ قَلباً غيرَ مُهْتَضَمٍ مُركَّبـا في نصَـابٍ غيرِ خوّارِ[3]

- حَتّى تَفرَّجَتِ الآلاَفُ عَن رَجُـلٍ مَاضٍ عَلى الهَولِ هادٍ غيرِ محْيَارِ[1]

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشّعر، ص: 405

[2] المنّان من الأسماء الحُسنى، مبالغة من منّ عليه بما صنعَ: ذكر له ما فعله من الخير، وقد جاءت في سياق الثناء والذّكر الحسن، ولكنّها في نصّ الخنساء وردت منفيّة غير منّان، وليست هي من الكلمات الأضداد، وإنّما تختلف معاينها باختلاف الفاعل المنجز، فإن كان من الله فهو جائز معدود في جملة النّعم، وإن كان من الإنسان فهو مذموم معدود في جملة الرّذائل لأنّه قائم على إتباع الفعل بالقول والفضل بالأذى.

[3] الخنساء، الدّيوان، ص: 86-87

– جوّابُ أوديَــةٍ حمّالُ ألويَـــةٍ سَمْحُ اليَدينِ جــوادٌ غيْرُ مقْتَـارِ[2]

وقولها: [الكامل]

يا ابنَ الشّريدِ، على تنائي بيْنِنــا حُيِّيــتَ غيرَ مُقَبَّحٍ مكْبــــــاب

وقولها: [البسيط]

– وابنَ الشّريـــــدِ فلم تُبْلَغْ أرومتُهُ عندَ الفَخارِ لَقَرْمٌ غيـــرُ مهجانِ[3]

آبي الهضيمةِ آتٍ بالعظيمةِ مِتــــلافُ الكريمةِ، لا نكـــــسٌ ولا وانِ

حامي الحقيقةِ بَسّالُ الوديــــــــقةِ معتاقُ الوسيقةِ جَلْدٌ غيرُ ثُنيانِ

وتقول في قصيدة ثانية:

– يُعطيكَ ما لا تَكادُ النّفــسُ تُسْلِمُهُ من التّلادِ وهـــــوبٌ غيرُ مَنّانِ[4]

وتقول أيضا:

– سَمحٌ إذا يسَرَ الأقوامُ أقْدُحَـــــهُم طلْقُ اليدين وهـــوبٌ غيرُ منّانِ[5]

– حُلاَحِلٌ ماجدٌ مَحْضٌ ضريبَتـــــُهُ مِجْذامـــــةٌ لهواهُ غيرُ مبطانِ[6]

وتقول:

– سَمْحٌ سَجيّتُهُ جَـــــزْلٌ عَطيّتُهُ وللأمانـــــــةِ راعٍ غيرُ خَوّانِ[7]

حِلْفُ النّدى وعقيدُ المجْــدِ أيُّ فتًى كاللّيثِ في الحربِ لا نَكْسٌ ولا وانِ

تشترك هذه الشّواهد في ورود صيغة المبالغة منفيّة في مقاطع الأبيات (غير مهجان، غير خوّار، غير منّان، غير مبطان، غير خوّان، غير محيار، غير مقتار) وهي صيغة قابلت صيغة سابقة مثبتة وردت صيغة للمبالغة (وهوب، مجذامة) أو كانت صفة مشبّهة (سمح، طلق، ماجد، محض) أو اسم فاعل مشتقّ من الثلاثيّ المجرّد (جواد، راعٍ، ماضٍ، هادٍ).

---

[1] الخنساء، الدّيوان، ص: 86-87
[2] المرجع نفسه، ص: 107
[3] المرجع نفسه، ص: 190-192
[4] المرجع نفسه، ص: 190-192
[5] المرجع نفسه، ص: 193
[6] المرجع نفسه، ص: 193
[7] المرجع نفسه، ص: 193

وقد أفضى استدعاء صيغ المبالغة المثبتة والمنفيّة إلى ظهور تركيب قائم على الجمع بين لفظين متطابقين طباق سلب أو إيجاب وكذلك بروز ظاهرة المقابلة بين تراكيب البيت الواحد. وتكمن قيمة هذه التّراكيب في جانبيها الصّوتي والدّلاليّ، من حيث الجانب الصّوتي تردّدت الصّيغ وكانت المصدر الإيقاعيّ الرّئيس في البيت، وكلّ ما في البيت من عناصر إيقاعيّة من المقطع ينبثق وإليه يؤول من جديد، فالبيت بأكمله تصريف للمقطع دالاً ومدلولاً، أصواتا ومعاني، وهو ما يؤكّد أهميّة المقطع في الشّعر من جهة، وقدرة الصّيغ المنتقاة على تحقيق المقاصد التي انتُدبت من أجلها. أمّا من حيث الجانب الدّلاليّ فتبرز قيمة النّفي والإثبات في تأدية المعاني في قدرتها على تعميق الصّفة في الموصوف وتجريده من كلّ النّقائص والعيوب.

ولنا في الرّسم التالي ما يوضّح تحقّق المبالغة بطريقة رياضيّة قائمة على نفي المنفيّ لتثبيت المثبت وزيادة تأكيده:

وهوب		غير منّان
مجذامة لهواه		غير مبطان
وللأمانة راع	#	غير خوّان
هادٍ		غير محيار
جواد		غير مقتار
(+)		(−) (−)
		(+)
	(+ +)	

الحقل الدّلاليّ الأوّل هو حقل الفضائل، تبرز من خلاله قيم مجّدها العربيّ قديما، وهي الكرم والجود والعطاء، وحفظ الأمانة، والتعقّل وكبح الهوى، وقد آمن العربيّ قديما بأنّ الجود لا يكون جودا حتّى يسلم من الأذى ولا يتّخذه الكريم وسيلة لتلميع صورته في المجتمع بإحراج المتكرّم عليهم وذكرهم في المحافل، وهو أمر على النّفوس عسير، ثمّ إنّ الكرم لا يكون كرما ويستحقّ صاحبه الإجلال حتّى يقترن بزمن الشّدائد ويصدر في العسر والإمحال. وفي هذا يتفاوت القائمون بالفعل فيتّضح نوع الفعل ويعلم المرء أكان الفعل عطاء أم تعاطيا.

وقد استوجب تنزيه المرثيّ عن العيوب نوعا من التّراكيب مخصوصا هو ذكر اللفظ مثبتا ونفي خلافه، فلم يكن النّفي في هذه الشّواهد غير إثبات مقنّع يمكن الوصول إليه بطريقة رياضيّة يكون فيها نفي النّفي إيجابا للفعل.

- **المثال الثّاني:** [البسيط]

-آبي الهَضيمَةِ آتٍ بالعَظيـــمَةِ مِتْلاَف الكَرِيمَةِ لاَ نكسٌ ولا وَان[1]
-حامي الحَقيقَة بَسّالُ الوَديـــقَةِ معتّاقُ الوَسيقَة جَلْدٌ غَيرُ ثُنْيَانَ[2]
-أبْلِغ سُلَيمًا وَعوفاً إنْ لَقِيتَهُمُ عميمَة من نِـــدَاءٍ غَيرِ إسرَارِ[3]

يشترك هذا المثال مع المثال السّابق في جملة من الخصائص الفنيّة والمعنويّة، منها طاقته الصوتيّة وقيمته الدّلاليّة غير أنّه يتميّز بغياب صيغة المبالغة في مقاطع الأبيات وقيام مشتقّات أخرى مقامها وتأديتها جانبا مهمّا من وظيفتها، فلئن حافظت هذه الأبيات على الجمع بين النّفي والإثبات لقد أكّدت أنّ تأثير المبالغة قد شمل الصّيغ القاطع وانساب إلى الصّيغ غير القاطع وعمّ عليها حكمها. لذلك نجدها توظف الصّفة المشبّهة واسم الفاعل والمصدر وتحوّلها إلى صيغ تقوم مقام المبالغة وتؤدّي وظائفها، وهي تعيد توزيع التّراكيب لاستقامة الوزن والحفاظ على القافية:

متــــلاف	لا نكس ولا وان
معــتاق جلد	غير ثنيــــــان
نـــــــداء	غير إســــرار

- **المثال الثالث:** [ ]

ولاَ بسَعّال إذا يُجْتَــدَى وَضَاقَ بالمعروفِ صَدرُ السَّعُول[4]

يختلف هذا البيت عن الأبيات السّابقة في نوع التّركيب الذي اعتمدته الشّاعرة، فهي قد اشتقّت من الجذر نفسه [س ع ل] صيغتين للمبالغة الأولى على وزن فعّال والثانية على وزن فعول، وقد جعلت أولاهما مطلعا وثانيتها مقطعا ممّا ترتّب عليه بروز ظاهرة فنيّة مستجادة لدى نقّاد الشّعر هي ظاهرة التّصدير. وقد تجاوزت ظاهرة النّفي والإثبات حدود البيت الواحد لتتحقّق بين البيتين دون أن يفضي هذا التّركيب إلى ظهور المعاظلة، بوصفها من عيوب الشّعر. فالبيت بأكمله قد بُني على النّفي المؤكّد بالباء (ولا بسعّال) الوارد في تركيب شرطيّ تلازميّ (إذا يُجتدى) ورد تركيب الشّرط فيه مركّبا عطفيّا

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 190-192
[2] **المرجع نفسه**، ص: 190-192
[3] **المرجع نفسه**، ص: 86-87
[4] **المرجع نفسه**، ص: 162

(يُجتدى + ضاق بالمعروف..) وتقديم جواب الشّرط في مطلع البيت قد كان من التّراكيب المؤكّدة للمعنى المجلية له.

- **المثال الرّابع**: [الطويل]

مَنِ الحربُ ربّتهُ فَلَيسَ بِسَائِمٍ إذَا مَلّ عنها ذاتَ يَومٍ ضَجُورُهَا[1]

ولا تراهُ وَمَا فِي البَيت يَأكُـلُهُ وَلكنَّه بَارزٌ بالصّحنِ مِهْمَـــار[2]

تجاوزت ظاهرة النّفي والإثبات في هذا المثال حدود اللفظة الواحدة لتجريَ بين أكثر من لفظين، وهو ما يطلق عليه البلاغيّون ظاهرة المقابلة. وقد وزّعت الشاعرة المقابلة توزيعا مخصوصا إذ خصّت صدر البيت بالطّرف الأوّل من المقابلة وعقدت العجز للطّرف الثّاني

ليس(صخر) بسائم # الآخر يملّ ويضجر

ووظيفة هذه الظّاهرة تلميع صورة الفقيد وتحقيق تفرّده وتميّزه دون سائر الأنام. والمقصد نفسه يبرز في البيت الثاني وإن اختلفت التّراكيب والأساليب إذ عمدت الخنساء إلى نفي وإثبات في التّعبير عن المعنى الواحد دون أن تنشأ ظاهرة المقابلة لأنّ المعنيين مترادفان.

- **المثال الخامس**: [البسيط]

فَقَد فُجِعْتُ بِمَيمُونٍ نَقِيبَتُهُ جَمّ المَخَارِجِ ضَرّارٍ ونَفّاعِ[3]

تأخذ ظاهرة النّفي والإثبات، في هذا الشّاهد، شكلا مختلفا عن الأشكال السّابقة،فهي لم تجر بأدوات لغويّة تفيد السّلب من قبيل ما ورد في الشّواهد السّابقة (غير، لا ..) بل جرت بالإيجاب وذلك بإيراد اللفظ ومقابله (ضرّار + نفّاع) ولم يكن إيراد اللّفظين للفصل بينهما على سبيل تأكيد الأوّل واستبعاد الثّاني بل كان جمعا بينهما لتأكيد قيمة الفقيد وقدرته على إماتة النّاس وإحيائهم، يميت الأعداء ويوقع بهم شرّ الضّرر، ويحيي من يشاء وينفعه. وقد أتاحت هذه الظّاهرة التّعبير عن قيمتين مجتمعتين هما القوّة والكرم.

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 114
[2] **المرجع نفسه**، ص: 71
[3] **المرجع نفسه**، ص: 133

د- صيغ المقاطع والأحشاء موزونةً مرصّعةً:

تحدّث البلاغييون العرب القدامى عن ظواهر فنيّة عديدة تتجاوز الوظيفة الجماليّة والزّخرفيّة لتنهض بوظيفة تأثيريّة، وهي -متى تخلّلت البيت- أضفت عليه رونقا وجمالا وعاضدت المعنى العامّ للنصّ الشعريّ وساهمت-بحسن صياغتها- في تحقيق الغاية التي يروم الشاعر إدراكها. ومن هذه الظواهر الترصيع والتصريع والتطريز والتشطير وتشابه الأطراف وردّ العجز على الصّدر والعكس والتبديل والتجزئة والتفويف والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والموازنة والمؤاخاة والتلاؤم والتسهيم والاشتقاق والإرصاد والطّرد.[1] ويتفاوت حضور هذه الظواهر وتواترها في القصائد والدواوين، فقد تهيمن ظاهرة مّا وتستقطب سائر الظّواهر وتنتظمها فتكون مدخلا مناسبا إلى دراسة النصّ والأثر من زاوية الظاهرة الأسلوبيّة المفردة[2]

وقد أفضى تواتر صيغ المبالغة في أحشاء الأبيات ومقاطعها إلى بروز ظاهرة فنيّة تميّزت بها مراثي الخنساء ويسُر علوقها بالأذهان وجريانُها على اللّسان، وهي ظاهرة التّقسيم الدّاخليّ -أو الموازنة- التي خضعت لها الأبيات بأشكال وكيفيّات مختلفة لعلّ أهمّ مظاهر جودتها التّرصيع، بل إنّ أشهر الأبيات المحفوظة عنها لم تخل من بروز هذه الظّواهر الفنيّة.

---

[1] أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، 3أجزاء، العراق بغداد، مطبعة المجمع العلميّ العراقي 1983) وقد ذكر أسامة بن منقذ في كتابه **البديع في البديع في نقد الشّعر** مجموعة من هذه الظواهر مثل التقسيم وهو أن يقسّم المعنى بأقسام تستكمله فلا تنقص عنه ولا تزيد عليه ويضرب على ذلك شاهدا لزهير بن أبي سلمى

فإنّ الحقّ مقطعه ثلاث عين أو نفار أو جلاء (ص: 98)

والتجزئة، وهي أن يكون الكلام مجزّأ ثلاثة أجزاء أو أربعة كقول المتنبي:

فنحن في جذل والرّوم في وجل والبحر في خجل والبرّ في شغل (ص: 101)

ينظر: أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**. مرجع مذكور.

[2] من ذلك ما قام به عامر الحلواني في بحثه عن **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين**، فقد رأى أنّ مولّد الجماليّة في مراثي الخنساء هو أسلوب التّوازي، ونعت الباب الأوّل ب "توظيف التّوازي في الكلام على الموت بصفته نشيد تفجّع" (ص: 98) ويعود تركيزه على أسلوب التوازي باعتباره ملمحا مميّزا لمراثي الخنساء إلى كون هذا الأسلوب "ظاهرة يمكن تحصيلها والتعبير عنها، لأنّها حالة في هذه المراثي، جارية فيها، متأتّية من جمال هيأتها وبنيتها الصّوتيّة وفحوى عبارتها" (ص: 114) "وقد تخيّرنا مصطلح التوازي دون غيره من المصطلحات كالموازنة والتشطير والسّجع لاتساع مداه وقابليّته أشكالا مختلفة من التّطويع وجمعه أنظمة عديدة من التقسيم" (ص: 111)

وتعتبر ظاهرة الموازنة ظاهرة تركيبيّة إيقاعيّة بالغة الأهميّة لاتّصالها بمفهوم البيت الشّعريّ وبنيته من جهة، ولارتباطها بالبلاغة والإيقاع من جهة ثانية، وتلاؤمها مع سياق النّدب والنّواح من جهة ثالثة.

أمّا صلتها ببنية البيت الشّعريّ فمتمثّلة في ما تحدثه داخل البيت من إمكانيّات للتّقسيم جديدة تتجاوز التّقسيم الثنائيّ الأساسيّ، وهو توزّع البيت إلى نصفين أو شطرين أو مصراعين، أوّلهما الصّدر وثانيهما العجز. ويختلف حجم كلّ مصراع بحسب البحر العروضيّ الذي يرد عليه. فهو في البحر الكامل،وفي وزنه النّظريّ المعروف لدى وازني الشّعر، يتكوّن من خمسة عشر مقطعا، ويليه البحر الطويل والبحر البسيط بأربعة عشر مقطعا، ويقلّ عدد المقاطع في بعض البحور ويتضاءل متى ورد البحر مجزوءا أو مشطوراً أو منهوكا. ولعلّ اتّساع المدى في البيت قد أتاح له أن يتضمّن ضروباً من التّقسيم ليست مُلزمة غير أنّها-متى أجاد الشّاعر توظيفها- تضفي على الكلام رونقاً وترقى به في مراتب الجمال.

وللظاهرة -لدى النقّاد والبلاغييّن العرب القدامى- تسميات مختلفة، فهي التشطير، والتقسيم، والتقطيع، والتوازن، وغير هذه المصطلحات والتّشطير- في نظر أبي هلال العسكريّ- «أن يتوازن المصراعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كلّ واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه»[1]

أمّا ابن الأثير فقد خصّص فصلا كاملا للحديث عن الموازنة وعرّفها بقوله: «وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية، وأن يكون صدر البيت الشّعريّ وعجزه متساويي الألفاظ وزناً. وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال[2] لأنّه مطلوب في جميع الأشياء. وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النّفس موقع الاستحسان. وهذا لا مراء فيه لوضوحه. وهذا النّوع من الكلام هو أخو السّجع في المعادلة دون المماثلة لأنّ في السّجع اعتدالا

---

[1] أبو هلال العسكريّ، **كتاب الصّناعتين**، ص: 309

[2] يرى محمّد الهادي الطرابلسي أنّ مصطلح الاعتدال جدير بأن يُبحث في صوره وأشكال إنجازه وتأثيره في الكلام. وقد استفدنا من مناقشته، فالاعتدال من المصطلحات الواضحة الغامضة في آن معا، ولئن ذهب أغلبهم في تعريفه إلى أنّه عدم تجاوز الحدّ إفراطا وتفريطا فإنّ المصطلح مُثير لجملة من الإشكاليّات المتعلقة بصورة ذلك الحدّ، وهل هو نظريٌّ مفترضٌ أم واقعٌ مُنجزٌ؟ ثمّ إنّ الالتزام بالاعتدال من شأنه أن يورث الكلام رتابة، والرّتابة- بتعبير الطرابلسي- آفة الإيقاع بسبب التشبّع.

وزيادة على الاعتدال وهي تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد. وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السّجع ولا تماثل في فواصلها، فيقال إذاً كلّ سجع موازنة وليس كلّ موازنة سجعاً، وعلى هذا فالسّجع أخصّ من الموازنة»[1]

وقد استعمل قدامة بن جعفر من قبل مصطلح التّرصيع وهو أن يكون تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع، بالرّغم من أنّ القدماء كانوا لا يكثرون منه كراهة للتكلّف. ولكنّنا لا نجد إشارات واضحة إلى حدّ الإكثار، وأفضل نسب تواتره في الكلام.

وتحدّث ابن رشيق عن تقطيع الأجزاء عند النقّاد السّابقين، فأورد في هذا السياق مصطلحات عديدة من قبيل **التّدريج والتقطيع، فالتّدريج**: « فيه زيادة تدريجيا وترتيب فصعب لذلك على متعاطيه وقلّ جدّا، فأحسنه قول زهير بن أبي سلمى:

يَطعَنُهُم مَا ارْتَمَوا حَتى إذَا طُعِنُوا ضارَبَ حتّى إذا ما ضَارَبوا اعتَنقَا

فأتى بجميع ما استعمل في وقت الهياج وزاد ممدوحه رتبة وتقدّم به خطوة على أقرانه، ولا أرى في التقسيم عديل هذا البيت»[2] **أمّا التقطيع**: « [ف]سمّاه قوم–منهم عبد الكريم– التفصيل وأنشد في ذلك قول البحتريّ: [البسيط]

بيضٌ مفـارقُنَا تَغلي مَرَاجِلُنَا نأسُو بأمْوَالِنا آثَـارَ أيْدينَا

وقوله: [الخفيف]

قف مشوقاً أو مسعدا أو حزينا أو معينا أو عاذرا أو عـذولا»[3]

وأورد ابن رشيق مصطلح **الترصيع**، وهو –لدى قدامة بن جعفر– تقطيع الأجزاء تقطيعا مسجوعا أو شبيها بالمسجوع، وهو نوع مفضّل عنده

---

[1] ابن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، ص: 291
[2] **العمدة** ج2 ص: 63
[3] **المرجع** نفسه والصّفحة نفسها.

وقد أكثر من وصفه تفصيلا وإطنابا موردا شواهد تستوقف القارئ من جهة نسبتها فقد أورد ابن رشيق أبيات أبي المثلّم يرثي صخر الغيّ[1] : [البسيط]

آبي الهَضيمَةِ، نابٍ بالعَظِيمَـةِ، مِتْلاَفُ الكَرِيمَةِ، لاَسِقْطٌ ولاَوان
حامي الحَقيقَةِ، بَسّالُ الوريقَةِ، مِعتاقُ الوسيقَةِ، جَلْدٌ غيرُ ثُنيان
ربّاءُ مَرْقَبَةٍ، مَنّاعُ مَغْلَبَـةٍ رَكّابُ سَهْلَبَةٍ، قَطّاعُ أَقْـرَان
هبّاطُ أودِيَةٍ، حمّال أَلْوِيَـةٍ شَهّادُ أَنجِيَةٍ، سِرحَانُ فِتْيَـان
يُعْطِيكَ مَا لاَتكادُ النّفسُ تُسْلِمُهُ مِنَ التّلاَدِ وَهُوبٌ غيرُ مَنّـان

وللظاهرة، في حديث الدراسات والمباحث، صور تحليليّة أخرى، منها ما أنجزه محمّد الهادي الطّرابلسي، فقد خصّص لها فصولا مهمّة سواء في أطروحته عن خصائص الأسلوب في الشّوقيّات أو في مختلف بحوثه ودروسه بالجامعة التّونسيّة، وتناولها جمال الدّين بن الشّيخ من جهة النّشأة والتّنظير ودورها في إضفاء مسحة شعريّة على النصّ في فصل اقترح له المعرّبون عنوان (تعدّد الأسجاع وعوامل الشّعرنة)[2].

وقد آثرنا مصطلح **التّقسيم الدّاخلي** لانصراف مصطلح التّشطير إلى وقوع الظّاهرة في الشّطر، وانقسامه بدوره إلى شطرين، والحال أنّ الشّطر قد يتّسع لأكثر من ذلك وهو ما نلاحظه في بيت البحتريّ الذي أُدرج ضمن التّقطيع. ثمّ إنّ مصطلح الترصيع مشروط بهيأة مخصوصة ترد عليها المركّبات، وهو أن تكون متماثلة الفواصل، وما كلّ الأبيات التي خضعت لظاهرة التقسيم الدّاخلي قد توافر فيها هذا الضّرب من التقسيم. فمصطلح التقسيم الدّاخلي — في نظرنا– مصطلح عامّ يجمع صنوفا مختلفة من التّراكيب، وهو بذلك أنسب لدراسة الظّاهرة. وأشهر أنواع التّقسيم في مراثي الخنساء التّقسيم الثّنائيّ في

---

[1] **العمدة** ج2 ص: 63، وأغلب هذه الأبيات قد ورد في مراثي الخنساء، فهل يكون تشابه أسماء المرثيّين سبباً في تفاوت عدد أشعار الخنساء لدى المحققين أو أنّ الأمر موصول بقائمة من العبارات النمطيّة المغلقة الصالحة لمقام الرّثاء؟

[2] **الشّعرية العربيّة** ص: 223 وفي هذا السياق يرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ الظّاهرة–ظاهرة تشطير البيت– لم تلفت انتباه المنظّرين إلاّ في فترة متأخّرة، وهو يعتبر أبا هلال العسكريّ أوّل من قام بذلك وعرّفها تعريفا قائما على واقعة جوهريّة، هي التمييز بين شطرين متناظرين يكرّران نفس البناء التركيبي، وهو يتحدّث عن دور شهاب الدّين النّويري في جرد مختلف تنويعات هذه الظّاهرة ووسائل تأديتها (يذكر التشطير والتسميط والمماثلة والتجزيء والتسجيع والترصيع.)

الصّدر والعجز، والتّقسيم الثّنائيّ الواقع في الصّدر دون العجز، والتقسيم الثّنائيّ الواقع في العجز دون الصّدر، وقد كان التّقسيم الثلاثي والرّباعي من أقلّ الأنواع تواترا في مراثيها.

د1- التقسيم الثنائي في الصّدر والعجز

في هذا النّوع من التّقسيم تستقلّ التّراكيب بحكم اعتدال أوزانها وتعادل مبانيها الصّوتيّة واكتمال المعنى في كلّ قسم، وهو ما من شأنه أن يكثّف المحطات في البيت فلا يكون آخر الصّدر وقفاً مؤقّتا وإعلانا عن تجدّد النّفس، بل يتسرّب التقطّع ويتضاعف الوقف في البيت، من ذلك ما نلاحظه في الأبيات التّالية: [البسيط]

حمَّالُ أَلْوِيَةٍ قَطَّاعُ أودِيَــةٍ   شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ للوِتْرِ طَلاَّبَا[1]

[البسيط]

طَلاَّعُ مَرْقَبَةٍ مَنَّاعُ مَغْلَقَــةٍ   وَرَّادُ مَشْرَبَةٍ قَطَّاعُ أَقْرَانِ[2]

[البسيط]

نحَّارُ رَاغِيَةٍ مِلْجَاءُ طَاغِيَةٍ   فَكَّاكُ عَانِيَةٍ للعَظْمِ جَبَّارُ[3]

تشترك هذه الأبيات في تركيبتها النّحويّة إذ وردت خبراً لمبتدأ مضمر هو المرثيّ، وقد ورد الخبر مركّبا عطفيّا تعدّدت فيه المعطوفات دون أن ترتبط بواو العطف لأسباب وزنيّة وبلاغيّة. وقد ماثل المعطوفُ عليه المعطوفَ من حيث عدد المفردات ووزنها وبنيتها الصّوتيّة الإيقاعيّة:

من حيث عدد المفردات: إذ ورد كلاهما مركّبا إضافيّا، باستثناء التركيب الأخير في البيتين الأوّل والثالث اللذين وردا في تركيب شبه إسناديّ (للوتر طلاّبا، للعظم جبّار) تقدّم فيه المتمّم على صيغة المبالغة القائمة مقام النّواة الإسناديّة.

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 11
[2] **المرجع نفسه**، ص: 191
[3] **المرجع نفسه**، ص: 70

من حيث الوزن: يتكوّن كلّ مركّب إضافيّ من لفظتين تشكّلان باجتماعهما تفعيلة مزدوجة من تفعيلات البحر البسيط «مستفعلن فَعِلن» [– – √–/ √√–] التي انتظمت عليها تفعيلات الحشو:

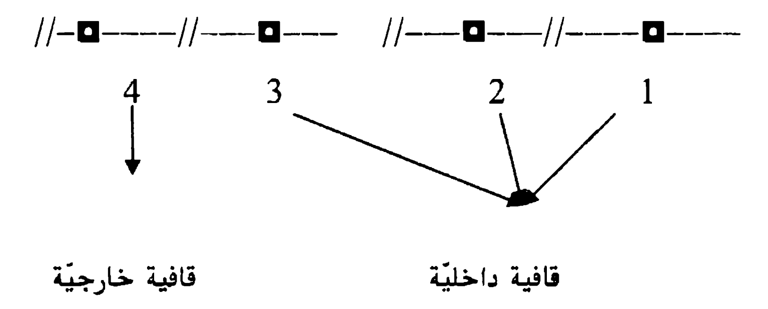
حمّال ألوية / قطّاع أودية /شهّاد أنجية
طلّاع مرقبة / منّاع مغلقة / ورّاد مشربة
نحّار راغية/ ملجاء طاغية / فكّاك عانية

أمّا تفعيلات المقاطع فقد خضعت لتغيير وزنيّ تمثّل في اعتلال الضّرب (فعْلن) [– – √–/ – –] لورود صيغة المبالغة فعّال مقطعا للبيت.

من حيث البنية الصّوتيّة: ورد المضاف في هذه التراكيب على وزن واحد، وكذلك شأن المضاف إليه إذ صيغ على الوزن نفسه، فتماثلت الأوزان والبنى الصّوتيّة وتجاوبت المفردات لعودة عدد من عناصرها الصّوتيّة:

أفعلة = ألوية، أودية، أنجية
مفعلة = مرقبة، مغلقة، مشربة
فاعلة: راغية، طاغية، عانية.

وبذلك أصبحت للبيت مصادر صوتيّة وإيقاعيّة متعدّدة يوضّحها الشّكل التالي:



د2- التقسيم الثنائي في الصّدر دون العجز

هذا الضّرب من التّقسيم قليل التّواتر مقارنة بالضّرب السّابق، وبالرّغم من قلّة تواتره كان له تأثير في تركيبة البيت إذ وفّر قافية داخليّة تختصّ بالصّدر ورجع أصواته ومعانيه في العجز بل واقتضى أن يتواصل التّقسيم في الشّطر الثّاني من البيت وإن اختلفت طرائق إجرائه، من ذلك مثلا قيام النّعت(كضيغم باسل) والمركّب الشّرطي (إن هاب معضلة) مقام المركّب

الإضافي، وقيام الجملة الفعليّة (سنّى لها بابا) مقام تركيب صيغة المبالغة الواردة مقطعا، في قول الشّاعرة: [البسيط]

رَدّادُ عَارِيَةٍ فَكّاكُ عَانِيَـــةٍ كَضَيْغَمٍ بَاسِلٍ للقِرْنِ هَصَّـــارِ[1]

[البسيط]

خَطّابُ مَحْفَلَةٍ فَرّاجُ مَظْلَمَةٍ إنْ هَابَ مُعْضِلَةٍ سَنَّى لَهَا بَابَا[2]

إنّ الأذن التي تكيّفت مع النّغمة الواردة في الشّطر الأوّل من البيت تبحث عن النّغمة نفسها في الشّطر الثّاني، وكأنّها تهيّأت بحكم التّراكيب المتخيّرة والأصوات المتردّدة– لتقبّل القول على وتيرة واحدة، وهي تعيد تقسيم الشّطر الثّاني بطريقة تحافظ على النّغمة نفسها، إنّها– في نظرنا– قوّة الجوار وتأثير العادة.

د3– التقسيم الثنائي في العجز دون الصّدر

متى قارنّا بين نسبة تواتر أنواع التقسيم وجدنا هذا النّوع من أقلّها تواترا وشيوعا، بل إنّه لم يظهر إلاّ في أبيات معدودات، وعلى ذلك فقد كان له تأثير في تركيبة البيت وإن بدا ذلك التأثير مختلفا عن سابقه. تقول الخنساء: [البسيط]

مَأوَى الأَرَامِلِ والأَيْتَامِ إنْ سَغِبُوا شَهّادُ أَنْجِيَةٍ مِطْعَامُ ضَيْفَانِ[3]

تكوّن عجز البيت من مركّبين إضافيّين تماثلا وزنا ومثّل كلّ منهما تفعيلة مزدوجة تامّة من تفعيلات البحر البسيط (مستفعلن فاعلن) مع اعتلال في القافية. ووقوع التّقسيم في عجز البيت، والأذن لم تتهيّأ بعد لطلب النّغمة، من شأنه أن يحدّ من قيمة الأصوات التّأثيريّة، غير أنّ الموقع الذي وقع فيه التقسيم قريب من القافية متّصل بمقطع البيت، وهو ما يُكسبه الأهميّة المفقودة بتأخّره، بل لعلّها أبلغ تأثيرا متى علمنا أهميّة المقاطع وأواخر الأبيات في الشّعر فهي آخر ما يبقى في السّمع وتردّده الألسن وتحفظه الأذهان.

---

1 الخنساء، **الدّيوان**، ص: 107
2 **المرجع نفسه**، ص: 11
3 **المرجع نفسه**، ص: 194

د4- أنواع أخرى من التقسيم

لئن حافظت الخنساء في التقسيم الثنائيّ الواقع في الشّطرين خاصّة على الوقف المعهود بين الصّدر والعجز، وأضافت إليه موضعين جديدن نتيجة انقسام كلّ مصراع إلى شطرين، فإنّ في مراثيها أبياتاً عديدة تغيّت فيها مواضع الوقف رغم خضوع البيت لامكانيّة التقسيم الدّاخليّ، ومرجع ذلك إلى عدم التناسب الموضعيّ بين الأصوات والمعاني، وبين صيغ المبالغة وتفعيلات البحر الشّعريّ، ولنا في الشّواهد التالية ما يوضّح ذلك: [البسيط]

حَامي الحَقِيقَةِ بَسَّالُ الوَدِيقَةِ مِعْتَاقُ الوَسيقَةِ جَلْدٌ غَيرُ ثُنْيَان
آبي الهَضيمَةِ آتٍ بالعَظِيمَةِ مِتْلاَفُ الكَريمَةِ لاَ نِكْسٌ وَلاَ وَانِ[1]

خضع البيت لظاهرة التّدوير، ويبدو- في غياب الشّكل الهندسيّ المشير طوبوغرافيّا إلى كونه شعرا-قريبا من النّثر المسجوع لقيامه على ذكر عبارات متساوية فقرها، متّفقة فواصلها يضيف اللاحق منها إلى السّابق معنى ولا يكرّره. وفي كلّ بيت جملة من المركّبات الإضافيّة المتماثلة صوتا وصرفا ووزنا عروضيّا (حامي الحقيقة، بسّال الوديقة، معتاق الوسيقة / في البيت الأوّل) و(آبي الهضيمة، متلاف الكريمة / في البيت الثاني) وبالرّغم من احتواء البيت الثاني مركّبا شبه إسناديّ قام فيه المشتقّ اسم الفاعل (آت) مقام النّواة الإسناديّة (آت بالعظيمة) فإنّ البنية الصّوتيّة الإيقاعيّة قد ظلّت واحدة ولم يطرأ عليها تغيير.

وفي البيتين لا يستقيم الوزن العروضيّ مع المركّبات النّحويّة- وليس التّناسب بينهما شرطا من شروط الشّعر- ممّا يُحدث نوعاً من التباعد بين حدود التّفعيلة وحدود المركّب الإضافي اللذين شكّلا في النّماذج السّابقة تمام التّوافق والتّناغم بين الصّوت والمعنى:

حامي الحقيقة ☺ بسّـ ☻ ـال الوديقـة ☺ معـ ☻ ـتاق الوسيقة ☺ جلـ ☻ ـد غير ثنيان

آبي الهضيمة ☺ آ ☻ ت بالعظيـمة ☺ متـ ☻ ـلاف الكريمة ☺ لا ☻ نكس ولا وان

☻ حدود التفعيلة المزدوجة (مستفعلن فاعلن)
☺ حدود المركّب النّحوي المتضمّن في الغالب صيغة من صيغ المبالغة.

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 191

بحثنا في أهمّ ضروب التّقسيم الدّاخليّ في مراثي الخنساء، وقد رتّبناها بحسب نسبة شيوعها، وممّا يفضي إليه النّظر في التقسيم الدّاخلي أنّ لصيغ المبالغة دورا مهمّا في نشأة التقسيم الدّاخلي وانتشاره في فضاء البيت وامتداده على أبيات عديدة، وهو ما من شأنه أن يعدّد مصادر الإيقاع، ولم تكن كلّ الصّيغ في مرتبة واحدة من التّأثير، فهي قد تفاوت، بل إنّ صيغة فعّال بدرجة أولى –وصيغة مفعال بدرجة أقلّ (وأقلّ منهما صيغتا فعيل وفعول)– قد كانت أكثر الصّيغ تأثيرا في تركيبة البيت وطاقته الموسيقيّة. وكان من آثار استدعاء صيغ المبالغة أن استدعت بدورها بحورا متّسعة المدى قادرة على احتضان تراكيب الصّيغ.

ثمّ إنّ الظّاهرة قد نهضت بوظائف متنوّعة وكانت لها مدلولات متعدّدة. فمن أهمّ وظائفها تقوية الإيقاع وتكثيف النّغم وتقريب المرثيّة من شكل سابق لها لا يُستبعد أن تكون قد انحدرت منه، وهو النّدبة أو أنشودة النّواح، ومن أهمّ ما يشترك فيه الجنسان القوليّان ترديد عبارات تفجعيّة وتمجيديّة في كثافة من الإيقاع.

وتبدو مسألة الأصل الذي انحدرت منه المرثيّة مسألة خلافيّة، فقد ذهب محمّد عبد السلام[1] إلى أنّ بين الرّثاء والنّدبة– أو أنشودة النّواح– أسباباً وأنساباً، وأنّ النّدبة للرّثاء عماد وهو لها امتداد، بينما ذهب محمّد زغلول سلام إلى أنّ بينهما تفاوتا كبيرا، بل إنّ النّدبة ضرب من الرّثاء هو على بحر الرّجز غالبا، كانت النساء ينظمنه لينحن به على الميّت.

وقد أورد النّاقد مثالا من النّدب، يقول في هذا السياق: (...) وجمع الأب لويس شيخو في كتاب «مراثي شواعر العرب» مجموعة تصور هذا اللّون وروى أبو تمام نموذجا لهذا النّواح في قول امرأة منهم[2]:

---

[1] في أطروحته عن موضوع الموت في الشّعر العربيّ، Mohamed ABDESSALEM, *Le thème de la mort dans la poésie arabe, des origines à la fin du III/IX siècle*. Publication de l'université de Tunis 1977. وفي دروسه بالجامعة التّونسيّة لسنة 1989 في شهادة الأدب وموضوعها المرثيّة وتطوّرها من الجاهليّة إلى القرن الخامس، ودروسه بالمعهد الأعلى للتّربية والتّكوين المستمرّ، الموضوع نفسه، في نسخة مرقونة. (موزّعة على طلبة المعهد في الفترة نفسها)

[2] محمد زغلول سلام، **مدخل إلى الشّعر الجاهليّ**، منشأة المعارف بالاسكندريّة، 1990 ص: 165

طاف يبغي نَجْيَـــةً من هـــلاكٍ فهَلَكْ
ليت شعـــري صلّة أيّ شـــــيء قَتَلَك
أمريــــض لم تعد أم عـــــدوّ ختلك
والمنـــــايا رُصَدٌ للفـــتى حيث سَلَك
أيّ شيء حســـن للفـــتى لم يك لك
كلّ شيء قـــــاتلٌ حين تلقـــى أجلك
طـال ما قد نلتَ في غيــــر كد أمَلَكْ
إنّ أمراً فـــــادحاً عن جوابـــي شَغَلَك

ويعلّق المؤلّف على هذا النّوع فيراه لحنا منظّما للنّدب والنّواح، ليس سوى نظم لكلمات كالصّراخ، أمّا الرّثاء- في نظره- فهو فنّ كفنون الشّعر وموضوعاته الأخرى فيه البناء الرّصين وفيه الحسن والصّورة البيانيّة[1]

فهل يمكن استناداً إلى أساليب التّعبير المتكرّرة بين الجنسين القوليّين وإلى الكثافة الصّوتيّة الإيقاعيّة وإلى الموضوع الذي انعقد عليه القول -موضوع التفجّع والتّمجيد- أن نعقد صلة بين المرثيّة والنّدبة ونرجّح- بأساليب التّعبير- ما ذهب إليه المؤرّخون؟ وهل تكون الدّراسة الأسلوبيّة مفتاح الأبواب المغلقة والأجوبة المعلّقة؟

هـ- تأثير صيغ المبالغة في اختيار البحور الشّعريّة

لم يكن البيت الشّعريّ في حالات عديدة ليتضمّن من المفردات غير صيغ المبالغة في تراكيبها الإضافيّة، فكان- بعمليّة حسابيّة- قائما على أربع تفعيلات من تفعيلات البحر البسيط (وهو مزدوج التفعيلة)، فلم يشمل دونها ولم يتّسع ليحتوي غيرها. فهل من علاقة بين الموضوع والصّيغ اللغويّة المتخيّرة والأوزان.؟

ليس من اليسير أن تكون صيغة المبالغة- بما هي مفردة تتكوّن من مقطعين صوتيّين أو ثلاثة مقاطع صوتيّة- مؤثّرة في اختيار البحر -بما هو سلسلة من الأصوات المنتظمة القابلة لتغيير جزئيّ الرّاجعة باستمرار بعد مسافة محدّدة- فالبحر متّسع المدى، وللشّاعر في تطويعه حيلٌ عروضيّة

---

[1] محمد زغلول سلام، مدخل إلى الشّعر الجاهليّ، ص: 165

وصوتيّة وتركيبيّة ووزنيّة. لذلك لا يمكن أن نتحدّث عن تأثير الصّيغ في البحر إلاّ إذا تميّزت كميّا وكيفيّا.

التميّز الكمّيّ: أن ترد في البيت أكثر من مفردة للمبالغة

التميّز الكيفيّ: أن ترد مفردات المبالغة في تراكيب خاصّة

وليس البحر مشروطا بكثرة الأبيات المتضمّنة صيغا للمبالغة، حسب الشّاعر أن ينشئ بيتا واحدا تبرز فيه الظّاهرة حتّى ينطبق على البيت الأخير من القصيدة ما انطبق على البيت الأوّل، لأنّ من قوانين الشّعر العمودي لدى العرب وحدة البحر والقافية.

إنّ النّاظر في بحور الشّعر ودرجة تواترها في مراثي الخنساء يقف على جملة من الملاحظات، من أهمّها:

-هيمنة البحر البسيط على سائر مراثيها يليها البحر الطّويل بنسبة تقارب نصف أشعارها، فهي قد استخدمت البحر البسيط في 16 نصّا شعريّا من مجموع 57 نصّا حسب النسخة التي شرحها ثعلب وحقّقها محمّد أبو سويلم وتضمّنت هذه النّصوص 152 بيتا شعريّا أي بنسبة 25 ٪ والإحصائيّة نفسها في النّسخة التي حقّقها كرم البستاني بالرّغم من اختلافهما عددَ أبياتٍ ونصوص. فهي قد أنشأت على هذا البحر 25 نصّا شعريّا منها 12 قصيدة و13 مقطوعة وتضمّنت مجموعة النّصوص 220 بيتا من جملة 915 أي بنسبة 24.04 ٪

-استعملت الخنساء أكثر البحور اتساعا في المدى، بحور الدّائرتين الأولى والثانية إذ ورد فيها 79 نصّا شعريّا من مجموع 96 نصّا أي بنسبة 82.29 واحتوت هذه النصوص 684 بيتا من مجموع 915 .

-تواترت المقطوعات والنّتف وبلغت حدّا لم نلمسه لدى الشعراء العرب في الجاهليّة وفي فترة الإسلام الأولى. فهل من صلة بين صيغ المبالغة من جهة، وبين أنواع البحور المتخيّرة وأكثرها تواترا من جهة ثانية.؟ وهل لذلك صلة بانتشار النصوص الضعيفة النفس القليلة عدد الأبيات وشيوعها في المدوّنة إذ بلغ عدد المقطوعات والنّتف والنصوص اليتيمة 35 نصّا وكان نصيب القصائد 61 قصيدة.

شغلت مسألة الأوزان وصلتها بالمعاني فكر نقّاد كثيرين، قدماء وحديثين، وتضاربت فيها الآراء تضاربا. وإذا كان المجال يضيق عن استقصاء مظاهر الاختلاف والبحث في أسبابها فإنّنا نرى الوقوف على أهمّها أمرا مجديا كفيلا بتوضيح المسألة وتبيّن مواضع الخلاف. وفي هذا الإطار ارتأينا الاستناد إلى مؤلفين نقديين أحدهما قديم يغلب عليه الجانب النّظريّ، وهو فصل في صلة الأوزان بالمعاني من منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، وثانيهما حديث ذو منزع تطبيقيّ، وهو فصل الحصيلة العروضيّة من كتاب الشّعريّة العربيّة لجمال الدّين بن الشّيخ. ولا يعني انتقاؤنا هذين الأثرين استنقاصا من قيمة المؤلفات النّقديّة الأخرى، خاصّة منها الحديثة والمعاصرة من أمثال كتابات هنري ميشونيك وبحوثه في الإيقاع.

ينطلق حازم القرطاجنّي من مبدأ المحاكاة فيعقد صلة بين أغراض الشّعر– وهي متنوّعة ومقاصدها مختلفة– وبين ما يلائم تلك الأغراض من الأوزان: « ولمّا كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة وما يقصد به الهزل والرّشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزليّا أو استخفافيّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكلّ غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره، وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه...» [1]

واختيار البحر هو اختيار لمجرى الكلام، فقد يكون كلاما عالي الدّرجة (الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل) وقد يكون في الكلام لين وضعف (المديد والرّمل) أو تقلقل واضطراب وإن لم يخل من الجزالة (المنسرح) أو كزازة (السريع والرّجز) أو سذاجة وحدّة زائفة (لمتقارب) أو حلاوة على طيش فيه (لمجتثّ والمقتضب) وفي الأوزان وزن –هو المضارع–

---

[1] حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت لبنان، ط3، سنة 1986 (ط1تونس1966) ص: 266

فيه كلّ قبيحة ولا ينبغي أن يُعدّ من أوزان العرب وإنّما وضع قياسا وهو قياس فاسدٌ لأنّه من الوضع المتنافر على ما تقدّم"[1]

ثمّ يفصّل حازم القرطاجنّي خصائص كلّ بحر ومميّزاته فيجد «للطّويل أبداً بهاءً وقوّة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة وللرّمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرّمل من اللين كانا أليق بالرّثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشّعر»[2] وهو يرى أنّ الشّاعر متى نظم كلاما في المديد والرّمل «ضعف كلامه وانحطّ عن طبقته في الوافر».[3] وينتهي صاحب منهاج البلغاء إلى أنّ المقارنة بين الشّعراء غير مقبولة أو مجدية إلاّ إذا نظموا على البحر نفسه فلا يجوز أن يُفَضّل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل والكامل على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرّمل مائلة إلى الضعف ... وإنّما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عرف أنّ كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوّة الباعث واتساع الوقت"[4]

هذه الصّنافة النّظريّة مغرية، وفي ما تضمّنته وجاهةٌ وحكمٌ ينطبق على الكثير من الأشعار، فكم من شاعر تهافتت قصيدته —على جودة ما فيها— لعدم ملاءمة البحر المتخيّر.[5] ولكن هل استخلص القرطاجنّي صنافته من قراءة

---

[1] **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص: 228

[2] **المرجع نفسه**، ص: 269

[3] **المرجع نفسه**، ص: 269.

[4] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

[5] يذكر محمّد مندور في **الميزان الجديد** ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الطبعة الثالثة، ص: 21 بعض الأمثلة، يقول في معرض نقده اختيار الوزن في قصيدة علي محمود طه *أرواح وأشباح* "وهلاّ يذكر الأستاذ محمود طه كما نذكر جميعا كيف أنّ شعراء خالدين قد فشلوا في شعر الملاحم، وكان فساد إحساسهم بالموسيقى من أكبر أسباب هذا الفشل؟ وهلاّ يذكر بنوع خاصّ *فرنسياد* للشاعر الفرنسي المبدع *رونسار* وكيف هوت؟ وقد أجمع النقاد على أنّ استعمال الشّاعر للبحر المكوّن من عشرة مقاطع بدلا من البحر الاسكندري (12 مقطعا) الذي يلائم الملاحم كان من أسباب هذا الفشل. بل ألم يفطن ابن العميد إلى وجوب اختيار الوزن والقافية اللذين يلائمان موضوع الشّعر؟ المتقارب أهزل وأنحف وأخفّ من أن يحتوي فكرة فلسفيّة. إنّ فيه ما يترك في النفس فراغا ويشعرها بأنّ الموضوع قد ضمر وضاع جلاله" ولكنّ ما دهب إليه مندور لا يمكن الاطمئنان إليه كلّ الاطمئنان، فممّا لاشك فيه أنّ لاتساع مدى البحر تأثيرا في كثرة معاني البيت وتعدّد مبانيه، غير أنّ أشعارا وقصائد عديدة قد نالت

مستقصية للشّعر العربيّ ودراسة عميقة لبحوره أو أغراه النّظري ودفعه اطّلاعه على الشّعر اليوناني إلى النّسج على منواله في الشّعر العربيّ فانشغل بإقامة القواعد وضبط الأحكام؟ ألا يترتّب على قوله حكم مسبق على القصائد التي يجدها المتقبّل على البحور التي بها «يضعف الكلام وينحط» ؟

والمسألة أشغل لأذهان المعاصرين، فقد نظر جمال الدّين بن الشّيخ في بحور الشّعر العربيّ القديم ورصد جملة من الملاحظات من شأنها أن تضيء جوانب من بحثنا. ومن هذه الملاحظات:

- أنّ البحور المهيمنة على الشّعر العربيّ في القرنين السّادس والسّابع ميلاديًا هي الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب، وهي بحور توجد دائما في الطليعة، ويهيمن الطويل هيمنة لا جدال فيها.[1] (أحصى براونليخ البحور المستعملة في شعر عنترة وطرفة وعلقمة والأعشى والحطيئة وزهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر وأبي ذؤيب وساعدة وامرئ القيس فتبيّن هيمنة الطويل 36.1 ٪ فالوافر 16.82 ٪ فالبسيط 13.05 ٪ فالكامل11.36 ٪ فالمتقارب 6.24 ٪ فالخفيف 1.33٪)

- أنّ القرن الأوّل للهجرة قد شهد الانقلاب الحقيقيّ في ترتيب هذه البحور، تجلى ذلك خاصّة في شعر عمر بن أبي ربيعة (البسيط 60.90٪ الطويل 30.2 ٪ - الخفيف 23٪- الكامل 20٪)[2]

-في القرنين الثاني والثالث للهجرة، انتشر البحران السريع والخفيف -وهما بحران غنائيان- انتشارا لافتا للنّظر، وتواتر شيوع البحور المجزوءة. ولم يعد البحر الطويل يهيمن هيمنة مطلقة.

وفي هذا الجدول توضيح لتواتر البحور في مدوّنة الخنساء:

استحسان المتقبّل واستساغتها الذّاكرة بالرّغم من مجيئها على غير البحور الفخمة الطّويلة. فالأساليب تختلف باختلاف أغراض القول وأجناسه ومقاماته.

[1] الشّعريّة العربيّة ص: 246

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

البحر	عـــدد النصوص	النسبة ٪	عـــدد القصائد	عـــدد المقطوعات	عـــدد الأبيات	النّسبة	الـرّتـ بة
البسيط	25	26.04	12	13	220	24.04	1
الطويل	25	26.04	14	9	195	21.31	2
الوافر	15	15.62	10	5	144	15.73	3
الكامل	14	14.58	10	3	125	13.66	4
المتقارب	8	8.33	7	1	103	11.25	5
السّريع	5	5.2	5	0	80	8.74	6
الخفيف	2	2.08	2	0	24	2.62	7
الرّمل	2	2.08	1	1	24	2.62	7
المجموع	96	100	61	32	915	100	8 بحور

ومتى نظرنا في تواتر البحور في مدوّنة الخنساء لاحظنا ما يلي:

-لم تنظم الخنساء في غير الرّثاء غرضاً ولم تقل شعرا إلاّ بعد موت صخر، فهل من صلة بين الموت والشّعر؟ وهل نتقبّل ما يُقال عن القريحة وتفتّق الشّاعريّة بفعل حدث جلل أو ظرف مهيب؟

-هيمن البسيط على مجموع البحور الشّعريّة هيمنة واضحة[1]، إذ استقطب حوالي ربع أشعارها، يليه البحر الطّويل بالنّسبة نفسها من حيث عدد القصائد، وبنسبة أقلّ من حيث عدد الأبيات. وإذا كانت تواتر البحر الطّويل لا يثير إشكالا متى نظرنا في مراتب البحور السّائدة في العصر والمهيمنة على الشّعر فإنّ شيوع البحر البسيط-وهو بحر لم يستقطب سوى 13 ٪ حسب إحصاء براونليخ — من شأنه أن يبعث على التساؤل عن أسباب هذا

---

[1] يختلف إحصاؤنا عمّا قامت به مي يوسف خليف، فقد رأت- في معرض بحثها في أوزان شعر الخنساء- أنّها وزعت على البحر الطويل أكثر قصائدها ومقطوعاتها (25 قصيدة ومقطوعة، البسيط 20 الوافر 15 والمتقارب 8 والكامل 6 والسريع 3 والخفيف 2 والرّمل1) كما استعانت على مجزوءات البحور مجزوء الكامل 6 وانتهت إلى أنّ الشّاعرة قد نظمت موضوعها الواحد في كثير من البحور الشّعريّة، وكأنّ شغلها الشّاغل إفراغ التجربة بصرف النظر عن القالب الفني،وهي بذلك قد أثبتت قدرة على تطويع كلّ هذه الأبحر الشّعرية لطبيعة تجربتها الرّثائية ولا نستطيع بهذا الشّكل إلا أن نعترف بقدرتها ص:157. ونحن واعون بأنّ الإحصاء والنّسب المائويّة مهما تفد الدّرس النّقديّ- تظلّ تقريبيّة لا تقريريّة، وهو ما يدعونا إلى الحذر في استخلاص النتائج، ويبرز حدود المقاربة الأسلوبيّة الإحصائيّة خاصّة في ما تعلق بالأدب القديم المدوّن بعد فترة من التّداول الشّفويّ.

الانزياح، فهل الأمر موصول بالغرض أم بالصّيغ والأبنية اللغويّة المتخيّرة؟ أم الأمر متّصل بسهولة النّظم على هذا البحر؟

-ما يقارب ثلثي أشعار الخنساء انتظم على بحور لم تكن شائعة معروفة لدى كبار الشّعراء في العصر الجاهليّ، منها المتقارب والرّمل والسّريع والخفيف، فبم نفسّر ارتفاع نسبتها في شعر الخنساء؟

- أكثر من ثلثي شعر الخنساء قد جاء مقطوعات ونتفا (35 نصّا من جملة 96 نصّا، أي بنسبة 36.45 ٪) كما يوضّحه الجدول التّالي:

حجم النصّ الشّعريّ	عدد النّصوص	النّسبة المائويّة
...إلى 10 أبيات	67	٪ 70
من 11 إلى 20 بيتا	23	٪ 24
من 21 إلى 30 بيتا	04	٪ 4
أكثر من 30 بيتا	02	٪ 2

وهكذا، تواجه الباحث في موازين الشّعر في مدوّنة الخنساء ثلاثة مسائل ما من إثارتهما بدّ، أولاها علاقة صيغ المبالغة بالبحر، وثانتها كثرة المقطوعات والنّتف في شعرها، وثالثتها اختصاصها بغرض الرّثاء، وقد نضيف إلى هذه جميعا انعقاد الشّعر على صخر بصفة تكاد تكون مطلقة لولا بعض الأبيات[1].

فإلام يرجع ضعف النّفس؟ وما هي حقيقة علاقة الصّيغ بالبحر؟

إنّ اتّساع مدى البيت يتيح للشّاعر التصرّف في الأبنية اللّغويّة انتقاء وتوزيعا، ولكنّ إظهار بعض الصّيغ والأبنية وترجيعها في فضاء البيت من شأنه أن يحدّد من دائرة البحور الشّعريّة المكن تناولها أو نظم الكلام عليها، من ذلك مثلا أن صيغة المبالغة فعّال أو مفعال-وهي ذات ثلاثة مقاطع صوتيّة طويلة- متى ابتدئ بها البيت تحدّدت نسبيّا دائرة البحور الشعريّة المكنة

---

[1] اطّلعنا، بعد إنجاز البحث، على كتاب مي يوسف خليف **الشّعر النسائي في أدبنا القديم**. وقد وجدنا في هذا الكتاب إحصاء لنصوص المدوّنة يقارب الإحصاء الذي ضبطناه، وتبيّنا جملة من الظواهر ذكرت صاحبة الكتاب أغلبها، فقد لاحظت المؤلفة أنّ ديوان الخنساء راح معظمه في الرّثاء، ولاحظت أيضا أنّ "هذا الكمّ من القصائد يُعدّ قليلا بقياسه إلى المقطوعات التي نظمتها في الرّثاء أيضا وهي تتجاوز ستّين مقطوعة إذا أدخلنا في حسابنا الأبيات المفردة التي نظمتها في إيقاعات مسرعة إزاء المواقف التي كان عليها أن ترد فيها وعليها يغلب الارتجال. ومعنى هذا أنّ الغلبة تظلّ مسيطرة للمقطوعة على القصيدة" ينظر: مي خليف، **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم**، دار غريب للطباعة القاهرة 1991 ص: 154

عبر عمليّة إقصائيّة تشمل البحور التي تُستهلّ بمقطع قصير كالمتقارب والطّويل والوافر والكامل والهزج، ثمّ يتواصل الإقصاء أو يتضاعف بالنّظر في المقطع الثّاني، فقد يُستهلّ البيت بمقطع طويل ممّا يوحي في البدء بإمكانيّة موافقة سلسلته الإيقاعيّة للسّلسلة الإيقاعيّة المكنة للأبيات المستهلّة بصيغة فعّال أو مفعال، ويتأكّد الإقصاء ويُدعى الوازن إلى حذف الإمكانية متى ثبت له أنّ المقطع الثّاني كان قصيرا، إنّها عمليّات وزنيّة تنجزها الأذن لدى الرّاسخين في ميزان الشّعر، وينجزها الذّهن لدى الباحثين فيه.

وهكذا تؤثّر صيغة المبالغة في اختيار البحر متى وردت في مطلع البيت. وتؤثّر الصّيغ في اختيار البحر متى وردت مقطعا، وقد تقدّمت الملاحظة في البحث، وتؤثّر في البحر أيضا متى تعدّدت. فقد لاحظنا أنّ صيغة فعّال كانت أكثر صيغ المبالغة تواترا في مراثي الخنساء، وقد وردت هذه الصّيغة في الغالب، في تراكيب إضافيّة كان فيها المضاف إليه نكرة، وهو ما من شأنه أن يضبط البنية الإيقاعيّة للمركّب الإضافي على النّحو التالي:

[- - V - V V -] سواء أكان المضاف إليه على وزن أفعلة أو فاعلة أو مفعلة... تقول الخنساء: [البسيط]

حمّالُ ألْوِيَةٍ، هَبّاطُ أَوْدِيَةٍ ... شَهّادُ أَنْجِيَةٍ للجَيْشِ جَرّارُ[1]

طَلّاعُ مَرْقَبَةٍ، مَنّاعُ مَغْلَقَةٍ ... وَرّادُ مَشْرَبَةٍ، قَطّاعُ أَقْرَانِ[2]

نحّارُ رَاعِيَةٍ، مِلْجَاءُ طَاغِيَةٍ ... فَكّاكُ عَانِيَةٍ، للعَظْمِ جَبّارُ[3]

فعّال أفعلة
فعّال مفعلة ← [- - V - V V -]
فعّال فاعلة

وعندما نعود إلى الأنظمة الصّوتيّة للبحور السّتة عشر لا نجد هذا النّظام إلاّ في البحر البسيط (مستفعلن فاعلن)، والشّاعر متى اعتمد تركيبا واحدا من هذه التّراكيب يكون قد ألزم نفسه ببحر معيّن مضبوط، واستدعى الكلامَ من

---

1 الخنساء، **الدّيوان**، ص: 70

2 **المرجع نفسه**، ص: 191

3 **المرجع نفسه**، ص: 70

جنس هذا التّركيب. ويصحّ عندئذ أن نقول إنّ الشّاعر قد جسّد إيقاع البحر بتخيّر الصّيغ والأبنية اللّغويّة المناسبة، إنّها الكلمات والتّراكيب ترسم السلسلة الإيقاعيّة للبحر وتحدّد صورته.[1] والظّاهرة تشمل صيغتي فعول وفعيل خاصّة متى وردتا في مطالع الأبيات من قبيل الأوصاف المشهورة المتردّدة «طويل النّجاد رفيع العماد» فهذه المركّبات إنّما هي تفعيلات البحر المتقارب: [فعولن (طويل) فعولن (نجاد) فعولن (رفيع) فعولن (عماد)]

أمّا سائر الصّيغ فلم تتّضح صلتها بالبحر لقلّة تواترها من جهة. ولتنوّع تراكيبها من جهة أخرى مما جعلها عصيّة عن المحاصرة والضّبط.

ومتى استضأنا بالمعطيات الإحصائيّة أمكننا أن نتبيّن صحّة هذا الرّأي، ذلك أنّ القصائد التي تضمّنت صيغة المبالغة فعّال-وعددها تسع عشرة صيغة 19- قد وردت على البحر البسيط دون سواه، ولذلك كان أكثر البحور الشّعريّة انتشارا في مراثيها.

وتتأكّد لدينا هذه الفكرة متى اعتمدنا المقارنة بين الخنساء وشعراء جاهليّين ومخضرمين، فطرفة بن العبد قد نظم 48٪ من شعره على البحر الطّويل ولم ينظم بيتاً واحدا على البحر البسيط، وامرؤ القيس نظم 43٪ من شعره على البحر الطويل ولم يكن حظ البسيط من شعره سوى 7.5 ٪. فهل مرجع هذا الانزياح منحسر في احتواء البيت الشّعريّ صيغ المبالغة وتأثيرها فيه أو أنّ للغرض الشّعريّ تأثيرا في اختيار البحر؟ وبم نفسّر كثافة المقطوعات والنّتف في ديوان الخنساء؟

3-2- البنية التصويريّة التّخييليّة:

---

1 « Le créateur jette son dévolu sur un mètre lorsque surgit en lui le langage qui matérialise un mouvement. Il ne choisit pas un *Tawil* ce sont ses mots qui le dessinent pour lui, leur rythme qui le détermine. Il ne part pas d'un schéma théorique fixé par avance, mais d'une exigence générale : celle d'agencer son discours selon une combinaison prosodique qui authentifie sa poésie, et c'est en quoi il est naturellement poète.. » Jamal Eddine Ben cheikh ***Poétique arabe*** Collection TEL, Gallimard Paris 1989

تجاوزت صيغ المبالغة في ديوان الخنساء التأثير في القوافي وفي العلاقة بين الصدور والأعجاز وفي اختيار البحور الشعريّة وانتظامها وفي حظ النصّ من الموسيقى والإيقاع إلى التأثير في طاقة النصّ البلاغيّة وحظه من الصّور.

ولسنا نبحث في الصّور البلاغيّة عامّة، فهي في الدّيوان منتشرة، متفاوتة شيوعا بين النصوص، مجراة تشبيها واستعارة، وإنّما نركز النّظر على ما له صلة بصيغ المبالغة وكان متولدا منها أو مرتبطا بها ارتباطا وثيقا ومباشرا. وفي هذا السياق يلاحظ الباحث في مراثي الخنساء تواتر الكنايات بتواتر صيغ المبالغة في تراكيب إضافيّة. فكيف أمكن لصيغ المبالغة أن تضاعف من طاقة النصّ الإيحائيّة وترقى به في مراتب الكلام المؤثّر الجميل؟ ولم ظهرت الكناية في المراثي وانتشرت؟

النّاظر في المدوّنة النقديّة البلاغيّة القديمة يلاحظ اختلافا في تعريف الكناية وضبط أنواعها وتبيّن مراتبها. وقد تناولها ابن الأثير في معرض الفرق بين الكناية والتعريض، متناولا بعض التعريفات السائدة مبطلا إيّاها. فليست هي-في نظره- اللفظ الدالّ على الشيء على غير الوضع الحقيقيّ بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه، "فهذا الحدّ فاسد لأنّه يجوز أن يكون حدّا للتشبيه، فإنّ التّشبيه هو اللفظ الدال على غير الوضع الحقيقيّ الجامع بين المشبه والمشبه به وصفة من الأوصاف"[1]. وأبطل تعريف علماء أصول الفقه لقولهم -في حدّ الكناية- "إنّها اللفظ المحتمل، يريدون بذلك أنّها اللفظ الذي يحتمل الدلالة على المعنى وعلى خلافه, وهذا فاسد"[2].

أمّا التعريف الذي ضبطه والحدّ الذي اطمأنّ إليه فهو "أنّ الكناية إذا وردت تجاذبها جانبا حقيقة ومجاز، وجاز حملها على الجانبين معا (...) وإذا كان الأمر كذلك فحدُّ الكناية الجامع لها هو: أنّها كلّ لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز, والدليل على ذلك أنّ الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال كنّيت بكذا عن كذا، فهي تدلّ على ما تكلّمت به، وعلى ما أردته من غيره"[3]

---

[1] ابن الأثير، **المثل السائر** ص: 180- 186
[2] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

ويستند ابن الأثير في تعريفه هذا إلى حجّة لغويّة، مفادها أنّ الكناية مشتقة من الستر: "يقال: كنَيت الشيء إذا سترته، وأجري هذا الحكم في الألفاظ التي يستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالّة على الساتر والمستور معا. ألا ترى إلى قوله تعالى: (أوَ لامستم النساء) فإنّه إن حمل على الجماع كان كناية، لأنّه ستر الجماع بلفظ المسّ الذي حقيقته مصافحة الجسد للجسد، وإن حمل على الملامسة التي هي مصافحة الجسد للجسد كان حقيقة، ولم يكن كناية، وكلاهما يتمّ به المعنى"[1]. وأمّا التعريض فهو "اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، لا بالوضع الحقيقيّ ولا المجازيّ، فإنّك إذا قلت لمن تتوقّع صلته ومعروفه بغير طلب: والله إنّي لمحتاج وليس في يدي شيء وأنا عريان والبرد قد آذاني، فإنّ هذا وأشباهه تعريض بالطّلب"[2]

وإذا جاز لنا أن نستعمل مصطلحات لسانيّة حديثة، قلنا إنّ ابن الأثير يتحدّث عن قيمتين للملفوظ الواحد: قيمة إخباريّة ظاهرة، وقيمة حجاجيّة باطنة أو مضمرة، فالتعريض هنا رديف للمعنى الضّمني المدمج في اللّغة يستخلصه المتلقّي ولكن بإمكان المتكلّم إنكاره متبرّئا من مسؤوليّة القول. وقد أشار ابن الأثير إلى هذه الخصائص إشارة السّابق إلى موضوع بكر لم تتّجه إليه جهود الدّارسين إلاّ بعد فترة مطوّلة من الزّمن. يقول في هذا السياق: "وليس هذا اللفظ موضوعا في مقابلة الطلب، لا حقيقة له ولا مجازا، وإنّما دلّ عليه من خلال المفهوم، بخلاف دلالة اللمس على الجماع، وعليه ورد التعريض في خطبة النكاح، كقولك للمرأة: إنّك لَخليَّة وإنّي لَعَزَبٌ، فإنّ هذا وأمثاله لا يدلّ على طلب النكاح حقيقة ولا مجازا"[3]. وعلى هذا الأساس ينتهي إلى أنّ "التعريض أخفى من الكناية، لأنّ دلالة الكناية لفظيّة وضعيّة من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقيّ ولا المجازيّ. وإنّما سُمّي التعريض تعريضا لأنّ المعنى فيه يُفهم من عُرْضه: أي من جانبه. وعُرض كلّ شيء جانبه"[4]

---

[1] ابن الأثير، **المثل السائر**، ص: 180- 186
[2] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها
[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها
[4] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

أمّا ابن رشيق فيتحدّث عن الكناية بوصفها نوعا من أنواع الإشارات، جاعلا الإشارة بابا جامعا للكناية والتمثيل والرّمز واللّحن[1] واللّغز والتّورية والتّتبيع[2] والتفخيم والإيماء والتعريض والتلويح وتشترك هذه الأنواع في قيمتها الجماليّة ومقدرتها التأثيريّة، فهي "من غرائب الشّعر وملحه وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" ويضرب أمثلة من الشّعر مبالغا في وصفه بقوله: "وهذا النّوع من الشّعر هو الوحي عندهم"[3]

ويورد ابن رشيق، في نهاية الباب- باب الإشارة- تقسيم المبرد للكناية، مؤثرا إياه مقتنعا به، فيقف على ثلاثة أوجه أوّلها الكنية: "ومن الكناية اشتقاق الكنية، لأنّك تكنّي عن الرّجل بالأبوّة، فتقول: أبو فلان باسم ابنه، أو ما تعورف في مثله، أو ما اختار لنفسه تعظيما له وتفخيما، وتقول ذلك للصبيّ على جهة التفاؤل بأن يعيش ويكون له ولد، وثانيها التعمية والتغطية، والثالث الرّغبة عن اللفظ الخسيس ﴿وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا / نصلت2﴾ فإنه فيما ذكر كناية عن الفروج"[4]

ويخصّص الجرجاني فصلا للغرض سمّاه فصل بين الاستعارة والكناية[5] وتناول المبحث نقّاد وباحثون آخرون، يعسر حصرهم.

وممّا ينتهي إليه الباحث في هذه الفصول النظريّة أنّ الكناية ارتقاء بالمعنى من مستوى المباشرة والتصريح إلى مستوى الإخفاء والتلميح اللذين يضفيان على التعبير غموضا ويشركان المتلقي في استخلاص المعنى المراد دون

---

1 "ويسمّيه الناس في وقتنا هذا المحاجة لدلالة الحجا [الحجى] عليه"

2 ومن أنواع الإشارة التتبيع، وقوم يسمونه التجاوز، وهو أن يريد الشّاعر ذكر الشّيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه وأوّل من أشار إلى ذلك امرؤ القيس يصف امرأة:

ويضحي فتاة المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل

(فقوله يضحي فتاة المسك تتبيع، وقوله نؤوم الضحى تتبيع ثان وقوله لم تنتطق عن تفضّل تتبيع ثالث وإنّما أراد أن يصفها بالترفه،والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة، وأنّها شريفة مكفيّة المؤنة) ابن رشيق **العمدة**، ج1 ص: 277- 282

3 **المرجع نفسه**، ج1 ص: 266

4 **المرجع نفسه**، ص: 276

5 الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص: 326 فصل بين الاستعارة والكناية

أن ينفي المعنى المقصودُ المعنى المنطوقَ أو يبطله. فهي عبارة لها أكثر من معنى، وهي، من هذه الجهة، وجه من وجوه أدبيّة النصّ إذا فهمنا الأدبيّة على أنّها كثافة وتعدّد في المعنى، ورحلة يقطعها المتلقّي ينطلق فيها ممّا هو قريب مباشر ميسور، ليصل إلى البعيد الخفيّ الذي لا يسلم نفسه إلا بعد جهد وعسر. تقول الخنساء: [البسيط]

حمّال ألوية قطّاع أودية   شهّاد أنجية للوتر طلّاباَ[1]

في هذا البيت أربع صيغ للمبالغة انتظمت جميعها على وزن فعّال، وجاءت ثلاث منها في تراكيب إضافيّة، واقتضى مقطع البيت أن ترد رابعة الصّيغ في تركيب شبه إسناديّ تقدّم فيه المتمّم (للوتر) على المشتقّ القائم مقام النّواة. وتنصرف كلّ صيغة من هذه الصّيغ إلى معنى أوّل حقيقيّ هو (رفع اللواء) و(قطع الأودية) و(حضور الأندية والمجالس) و(طلب الثّأر). ولكنّ الإلحاح على التّكثير قد استتبع خروج الصيغة من باب اسم الفاعل إلى باب صيغة المبالغة، وترتّب عليه معنى ثان لازم المعنى الأوّل واقترن به حتّى لا فكاك عنه، فبدا المعنيان مجتمعين في عبارة واحدة، أحدهما قريب يسير الإدراك وهو المعنى المباشر الذي يظهر في الفعل والدالّ على الحدوث، وثانيهما بعيد دون إدراكه مسار تأويليّ يعتمد المقال منزّلا في مقامه: فحامل اللّواء يكون في مقدّمة الجيش، والمقدّم في الجيش وحامل لوائه هو قائده، وقائد الجيش رجل مقدام جريء، خبر الحروب وخبرته، وشهد له قومه بفضله وخصاله الحربيّة فسوّدوه عليهم. وهو قائد ألف النّصر، ولو انهزم ما أمكن له رفع اللواء ثانية.

والمسار التأويليّ نفسه يقطعه المتلقّي مستكشفا ما انضوى في عبارة قطّاع أودية من معان، فالمرثيّ يقطع الأودية ويكثر من الفعل، ودون قطع الأودية خبرة وتمرّس ويقظة وفطنة وإدراك، تقيه خطر السّباع والوحوش والأفاعي، وتحميه من المهالك، وتُكسبه قدرة على الخروج من أمكنة متشعّبة يسهل فيها التّيه والأذى والفراق، ويعزّ فيها الأمن والسّلامة والنّجاة. أو لم يوص حكيم العرب أكثم بن صيفيّ بضرورة اجتناب وعر الأرض ومنخفضها ومتشعّبها قائلا–وقد أضحى القول مثلا يُضرَب–: **من سلك الجدد أمن العثار**.

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 11

وكذلك عبارة شهّاد أنجية، تدلّ في قريب معناها على حدث حضور مجالس الشّعر والخطابة والصّلح وعقد المعاهدات... وتوحي بفصاحة المرثيّ وبلاغته وتعلّق انعقاد المجالس به، فهو فيها الخطيب النّاطق، والسّياسيّ المعاهد، والرّجل الكريم الحليم يصلح ذات البين. وهو إلى ذلك لا يرضى اللّبن بدلا من الدّماء، ولا المال في مقابل الرّجال، وإنّما أمره إذا ضيم أن يسيم المُضيم خسفا، ويقصفه قصفا فيطلب الوتر ويدرك الثّأر، وما هو بمعوزه أو بعاجز عنه. وللثّأر في حضارة العرب مكانة لا تضاهيها مكانة، وهو من أهمّ قيم المفاخرة، به تمادحت العرب وتهاجت، وهو أشدّ معاني الهجاء إقذاعا ونيلا من المهجوّ، إذ أنّ العجز عن الثّأر ضعف وعجز وعار لاصق مكين، تتوارثه الأبناء عن الآباء.

وهكذا يفضي النّظر في صيغ المبالغة إلى جملة من المعاني الثواني، ما كانت لتنشأ لولا العدول المتحقّق عن اسم الفاعل إلى صيغة المبالغة. فمع الإكثار في الفعل كان إكثار مواز هو الإكثار في المعنى. وبهما ارتقى النصّ الرّثائيّ من التقريريّة والمباشرة والتصريح إلى الإيحائيّة والتلميح. والأمر نفسه ينطبق على الأبنية اللغويّة التي حلّت محلّ صيغ المبالغة ونهضت بوظائفها، تقول الخنساء، واصفة أخاها: [المتقارب]

طَوِيلُ النِّجَادِ رَفِيعُ العِمَادِ   كَثِيرُ الرَّمَادِ إِذَا مَا شَتَا

في هذا البيت ثلاث صفات مشبّهة على وزن فعيل هي طويل، رفيع، كثير، وقد وردت في تراكيب إضافيّة- وهو ما يؤكّد مماثلتها تركيبيّا لصيغة المبالغة- ومثّل كلّ لفظ من ألفاظ البيت تحقيقا معجميّا وصوتيّا لتفعيلة البحر المتقارب (فعولن: طويل/ نجاد/ رفيع/ عماد/ كثير/ رماد) بل إنّ الحروف والظروف بدورها قد حقّقت باجتماعها هذا الوزن (إذا مـا= فعولن)، وفي مجمل هذه الخصائص اشتركت صيغ المبالغة وعدد من الأبنية اللغويّة، من قبيل الصّفة المشبّهة. ولعلّ ذلك ما يبرّر تناولنا لظاهرة الكناية المتولّدة من توظيف صيغ المبالغة تولّدَها من الأبنية القائمة مقامها.

نلاحظ، عندما ننظر في المركّب الأوّل طويل النّجاد، أنّ القول في الظّاهر منعقد على الأشياء (السّيف والنّجاد) وهو في الحقيقة منعقد على الأحياء (صاحب السّيف)، لذلك لم يكن مقصد الرّاثية وصف السّيف بالطّول بقدر ما كان وصف صاحبه، ونقل الصّفة من مجال الدّلالة على الأشياء إلى

مجال الدّلالة على الأحياء قد أفضى إلى انتقال موازٍ من الحديث عن الصّفة على وجه الحقيقة (الطّول) إلى الصّفة على وجه المجاز، (الطّول كناية عن رفعة القامة وإباء الضّيم وجدارته بالسيادة والقيادة، وقد كانت العرب قد استنّت شروطا للسيادة، خلقيّة وخُلُقيّة، بها آثرت طويل القامة على القصير، والفصيح على العييّ، وذا النّسب على من لا نسب له..).

وفي قولها رفيع العماد، يحتاج المتلقّي إلى جملة من المعارف تدخل ضمن ما يعرف بالكفاءة الموسوعيّة، ومن هذه المعارف أن يدرك أنّ العرب -في حلّهم وترحالهم، وفي خيامهم التي تُنصب وتُمدّ وتُغرس أوتادها أو تُطوى وتُقتلع- كانت تجعل أعلى الخيام خيمة السّيد القائد، فعمادها عالٍ رفيع، وهي واسعة فيها يلتئم المجلس، وتنفتح معاني السيادة والقيادة على جملة من المعاني اللازمة كالخبرة والتجربة والفطنة والذكاء والقدرة الحربيّة والسياسيّة... وغيرها من الشروط الخلقيّة والخلقيّة.

وتقوم عبارة كثير الرّماد على جملة من العمليّات الذهنيّة يسلكها الباحث عن المعنى: فكثرة الرّماد آتية من كثرة إشعال النّيران، والعربيّ يشعل النّار لأغراض أهمّها استقطاب عابري السّبيل أو لطهي الطّعام، وفي الغرضين لا تخرج العبارة عن معنى جامع مشترك هو الكرم، ولكنّ الصّورة تبالغ في ترسيخ الصّفة في ذات الموصوف، فكثرة الطّهي دليل على كثرة الطّعام، وكثرة الطّعام دليل على كثرة الآكلين، وكثرة الآكلين دليل على كثرة الزّاد، وكثرة الزّاد دليل على الغنى، والغنى دليل على القوّة في ظلّ مجتمع يسطو وينهب، ويغزو ليغنم، وفي كلّ ذلك دلالة على الكرم... بل قد يعسر وضع حدّ لهذه السلسلة من التأويلات، وهي تأويلات لها ما يرشّحها.

والظاهرة متواترة في الدّيوان وإن اقتصر تحليلنا على هذه النماذج، وفي مجال التعبير الكنائيّ والتصوير تندرج الشواهد التالية: [البسيط]

-فاذهب فلا يُبعِدنّكَ اللهُ من رجلٍ　　مَنّاعِ ضَيْمٍ وطَلّابٍ بأوتارِ

قد كنتَ تحملُ قلباً غيرَ مهتضَمٍ　　مُرَكّباً في نصابٍ غيرِ خوّارِ

ردّادُ عاريَةٍ فكّاكُ عانيةٍ　　كضيغمٍ باسلٍ للقِرْنِ هَصّارِ

جوّابُ أوديَةٍ حمّالُ ألويةٍ　　سَمحُ اليدينِ جوادٌ غيرُ مِقتارِ

- كوني كورْقاءَ في أفْنانِ غِيلتها　　أو صائحٍ في فُروعِ النّخلِ هتّافِ

-إنّي تُذكّرُني صخراً إذا سَجَعَتْ　　على الغصونِ هَتوفٌ ذاتُ أطواقِ

وفي مختلف العمليّات الذّهنيّة التي يقطعها الباحث عن المعنى يوسم النصّ الخنسائيّ بالثراء. وفي المسار التأويليّ الذي ينهجه متعة ولذّة تُخلّص النصّ من ضعف فنّي غلب عليه في نصوص كثيرة، وتعاضد نصوصا أخرى تواترت فيها الصّور مجراة بالتّشبيه أو الاستعارة أو بكليهما في البيت الواحد.

واستنادا إلى العيّنات الشعريّة السابقة، يمكن القول إنّ لصيغة المبالغة تأثيرا في طاقة النصّ البلاغيّة والإيحائيّة، فهي التي تجعل المعنى الواحد متعدّدا، والحادث في الزّمان مطلقا، والفعلَ صفةً ثابتة، وهي ضمان تعدّد المعاني ومتعة التلقّي. وهي —متى وصلناها بسائر العناصر الفنيّة— تكشف عمّا في المراثي من طاقة شعريّة ذلك أنّ « الصور المرئيّة مع أساليب التنغيم الموسيقيّ وأساليب التعبير عن الحركة (وأهمّها عندنا المقابلة) من أبرز مولّدات الطاقة الشعريّة في الأثر الأدبيّ »[1]

إنّ المباحث السّابقة تؤكّد أهميّة صيغ المبالغة في ديوان الخنساء، فبفضلها اكتسب البيت طاقة موسيقيّة كبرى، وبها قوي حظّ النصّ من جمال الكلام لتوليد المبالغة صورا بلاغيّة لا تُسلم معانيها عند القراءة الأولى، ولمّا كانت صيغ المبالغة من جوامع الكلام فقد حلّت في مقاطع الأبيات فتضاعفت أهميّتها بأهميّة مواقعها. ولا ينحصر تأثير الصّيغ في هذه المستويات، وإنّما كان لها تأثير سياقيّ إذ انزاحت سائر الأبنية اللغويّة والمشتقّات عن معانيها القائمة في أصل وضعها اللّغويّ لتكتسب معاني جديدة بفضل علاقات الجوار.

ونهدف في المبحث الموالي إلى دراسة الأبنية اللغويّة التي قامت مقام المبالغة وحلّت محلّها ونهضت بوظائفها وساهمت في تبليغ المعنى العامّ للنصّ الشّعريّ.

[1] محمّد الهادي الطرابلسي، **البنى والرّؤى: مضايق الكلام وأوساعه**، ص: 58.

II- المبالغة بسائر المشتقّات:

" إنّ مواضعة اللّغة في مبدأ النّشأة أن يكون لكلّ دالّ مدلول واحد ولكلّ مدلول دالّ واحد، غير أنّ جدليّة الاستعمال ترضخ عناصر اللّغة إلى تفاعل عضويّ بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعيّة، فضلا عمّا تدخله القنوات البلاغيّة من مجازات ليست هي في منظور اللّغويّ إلاّ انحرافات عن المعاني الوضعيّة الأولى، وجملة ما ينتج من ذلك أنّ أيّ دالّ في لغة ما لابدّ أن تتعدّد مدلولاته من سياق إلى آخر وكذلك أيّ صورة ذهنيّة مدلول عليها لابدّ أنّها واجدة أكثر من دالّ في نسيج نفس اللّغة المعنيّة"

بيار قيرو، **دراسات في الأسلوبيّة**،
ترجمة عبد السّلام المسدّي،
الأسلوبيّة والأسلوب ص 58

وردت المبالغة في ديوان الخنساء على أربع عشرة صيغة، تواترت حوالي مائة وتسعين مرّة، وحلّت في مقاطع الأبيات بنسبة تفوق نصف مجموعها، وكان لها تأثير في القوافي والبحور وفي إيقاع النصّ كما أثّرت في تركيبة البيت فتولّدت ظواهر فنيّة عديدة كالتّصدير والتّذييل والترصيع والتّقسيم الدّاخلي. ولم يقتصر تأثير صيغ المبالغة على هذه المستويات بل شمل تأثيرها سائر الأبنية اللّغويّة إذ وُظّفت لتأدية معنى المبالغة بفعل علاقات الجوار والتّأثير السّياقي.

1- اسم الفاعل

الحكم النّحويّ لاسم الفاعل أن يُشتقّ من الفعل الثّلاثيّ المجرّد على وزن فاعل، ومن غير الثّلاثيّ على وزن مضارعه بميم مضمومة بدل حرف المضارع وكسر ما قبل الآخر.

والدّارس ديوان الخنساء يلاحظ أنّ اسم الفاعل غالبا ما اشتقّ من الفعل الثّلاثيّ المجرّد وورد نكرة ومعرّفا بالألف واللّام وبالإضافة. وهو في مسألة الحدوث والزّمان قد خالف الحكم النّحويّ لأسباب سياقيّة ولغويّة. تقول الخنساء: [البسيط]

آبي الهَضِيمَةِ، آتٍ بالعَظِيمَةِ، مِتْــــلاَفُ الكَرِيمَةِ، لا نِكْسٌ وَلاَ وَان[1]

سَمْحٌ سَجِيَّتُـهُ، جَزْلٌ عَطِيَّتُـــــهُ وَللأَمَانَــــــةِ راعٍ غيــرُ خَــوَّان[2]

تضمّن البيتان صيغا للمبالغة (متلاف، أوحت بكـرم المرثـيّ، وخـوّان، وردت منفيّـة مؤكّـدة أمانتـه) وقـد ورد في البيـتين اسـم الفاعـل (آبٍ وآتٍ في البيـت الأوّل، وراعٍ في البيـت الثـاني) وتـضمّن البيتـان –فـضلا عـن هـذين المشتقّين (اسـم الفاعـل وصيغة المبالغـة)– مـشتقّا ثالثـا هـو الـصّفة الـمشبّهة. وتوزّعت المشتقات على النّحو التّالي:

ب1 فاعل ــ فاعل ـــــ مبالغةـــــ صفة ـ صفة

ب2 ــ صفة ـــ صفة ـــ ـــــ فاعل ـ مبالغة

ينهض اسم الفاعل في المثالين المذكورين بما نهضت به صيغة المبالغـة، وما يجعله يحلّ المبالغة ويقوم مقامها هو مجيئه في سياقها ومماثلتها تركيبيّا:

– تماثل صوتيّ ووزنيّ (آبٍ، آتٍ) + (الهضيمة، العظيمة، **الكريمـة**) وهمـا من خصائص صيغ المبالغة كما لاحظنا في مبحث سابق.

– تماثل تركيبيّ المركّب الإضافي (آبي الهضيمة، متلاف الكريمـة في البيـت الأوّل) والمركّب شبه الاسـناديّ الـذي تقـوم فيـه الـصّفة الـمشبّهة مقـام الفعـل ويكون فاعله مركّبا إضافيّا (سمح سجيّته، جزل عطيّته في البيت الثاني) وقـد كان أغلب ورود المبالغة في التراكيب الإضافيّة. ويقوى التماثل التركيبيّ بإيراد اسم الفاعل مثبتا (راعٍ) وإيراد صيغة المبالغة منفيّة (غير خوّان) ممـا يجعلـهما مكافئة لها ناهضة بوظيفتها.

– تماثل دلاليّ، ذلك أنّ هذه المشتقّات قد انعقدت علـى ذات المرثـيّ تمجّـده وتضفي عليه صفات الكمال والاقتدار الباعثة على الإعجاب، المولّدة للتّحسّر.

وليس ظهور اسم الفاعل في البيت أو قيامه مقام صيغ المبالغـة مـشروطا بوجود تلك الصّيغ في البيت نفسه ذلـك أنّ التّـأثير قـد يكـون عـن بعـد كـأن تتضمّن القصيدة صيغة من الصّيغ تكون لسائر المشتقّات مرتكزا أساسيّا ويكـون تأثيرها في سـائر البنيـة اللّغويّـة نافـذا. وفي هـذا المجـال نهـض اسـم الفاعـل

---

[1] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 191

[2] **المرجع نفسه**، ص: 193

بوظيفة المبالغة وقد أُتيح ذلك بفضل التّراكيب التي ورد عليها، تقول الخنساء راثية صخرا: [الكامل المجزوء]

الحَـامِلُ الثِّقْلَ المُهِمّ   مِنَ المُلِمّاتِ الفَوَاسِحْ
الجَابِـرُ العَظْمَ الكَبِيرَ   منَ المُهاصِرِ والمُمانِحْ
الوَاهِبُ المائةَ الِهجَانَ   مِنَ الخنَاذِيذِ السَّوَابِحْ[1]

ورد اسم الفاعل مطلعا في هذه الأبيات، ورد في تركيب شبه إسناديّ وقام مقام الفعل، وقد تتالت الأبيات على النّظام نفسه منشئة بذلك تطريزا.

ولعلّ أهمّ ما يستوقفنا ونحن نقرأ هذه الأمثلة هو نزعة الشّاعرة إلى إطلاق الصّفة إمّا بإيرادها نكرة أو بإدخال ألـ عليها، وهي أداة تفيد الاستغراق ويتخلّص من قيد الزّمان ليمنح الفقيد وجودا دائما... يكون في القصيد. وهو ما أشار إليه النّحويّون من أمثال ابن الحاجب النّحويّ "فإن دخل اللام استوى الجميع أي عمل بمعنى الماضي والحال والاستقبال"[2]

وقال ابن هشام الأنصاريّ "فإن كان صلة لألـ عمل مطلقا وإن لم يكن عمل بشرطين أحدهما كونه للحال أو الاستقبال لا الماضي خلافا للكسائي، والثاني اعتماده على استفهام أو نفي أو مخبر عنه أو موصوف"[3]

2- الصّفة المشبّهة

تشتقّ الصّفة المشبّهة من الفعل اللّازم، وتفرق عن اسم الفاعل في الدّلالة على صفة ثابتة وهي "كما أنّها ليست موضوعة للحدوث في زمان، ليست أيضا موضوعة للاستمرار في جميع الأزمنة لأنّ الحدوث والاستمرار قيدان في الصّفة ولا دليل فيها عليهما"[4] وقد يراد من الصّفة المشبهة "النصّ على الحدوث لحكمة بلاغيّة مع قيام قرينة تدلّ على هذا المراد"[5]

---

1 الخنساء، **الدّيوان**، ص: 31
2 ابن الحاجب النّحويّ، **الكافية في النّحو**، ص: 201
3 ابن هشام الأنصاريّ، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك** ، ص: 217
4 الاستراباذي، **شرح الكافية**، ص: ج2، ص: 198- 205
5 ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك** ص: 247

ولكنّ الاستراباذي لا يرى الصفة المشبهة مختصّة بزمن دالّة عليه، إذ الزّمن فيها مطلق والحدث فيها مستمرّ لصاحبه في جميع الأزمنة[1]. وذهب ابن هشام إلى أنّه "استمرار الصفة في الموصوف من الماضي إلى زمن الحال"[2] وفهمه الأشموني بدوام المعنى في الحاضر دون الماضي المنقطع والمستقبل.[3] ولعلّ المقصود بالثبوت الإطلاق لا الحدوث ولا الاستمرار[4] إذ لا دليل فيها عليهما، فليس معنى حسن في الوضع إلا ذو حسن سواء كان في بعض الأزمنة أو جميع الأزمنة.

وقد تضمّن ديوان الخنساء عددا كثيفا من الصّفات المشبّهة، وكان أكبر عدد منها على وزن فعيل الذي تواتر حوالي مائة وثلاثين مرّة، ثمّ إنّ تواترها بهذه الكثافة قد عقّد دراسة المبالغة من جهة العلاقة بين الأبنية اللغويّة وأحكامها لدى النّحاة، وبين الاستعمال والتّوظيف الذي يعدل بالصّيغة عن دلالتها الأصليّة القائمة في أصل الوضع اللّغويّ ويُدرجها في سياقات جديدة– منها المبالغة– فتتأثّر بها وتتلوّن بألوانها.

وكثيرا ما وُظّفت الصّفة المشبّهة في مراثي الخنساء للدّلالة على المبالغة والتّكثير لا مجرّد إسناد صفة إلى موصوف. تقول الخنساء: [البسيط]

وَمُطعِمِ القَومِ شَحْمًا عِندَ مَسْغَبِهِم وفي الجُدُوبِ كَرِيـمِ الجَدِّ ميسَار[5]

صَلْبِ النَّحيزَةِ وَهَّـاب إذا مَنَعُوا وفي الحُرُوبِ جَريء الصَّدْرِ مِهصار[6]

وتقول: [المتقارب]

حَدِيدُ السِّنَـانِ ذَلِيقُ اللِّسَانِ يُجَازِي المَقَـارِضَ أَمْثَالَهَا[7]

---

[1] الاستراباذي، رضيّ الدّين، **شرح شافية ابن الحاجب**، مصر، القاهرة، مطبعة حجازي، 1350هـ، ج2، ص: 147-148

[2] ابن هشام، **شرح شذور الذهب**، مصر القاهرة، المكتبة التجاريّة الكبرى، 1953 ص: 397

[3] الأشموني، أبو الحسن، **شرح الأشمونيّ على ألفيّة ابن مالك**، المسمّى **منهج السالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، مصر القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، 1955 ج2، ص: 356

[4] الاستراباذي **شرح الكافية**، ج2، ص: 198- 205

[5] الخنساء، **الديوان**، ص: 71

[6] **المرجع نفسه**، ص: 68

[7] **المرجع نفسه**، ص: 171

وردت في البيت مفردات على وزن فعيل (كريم، جريء، ذليق) اشتقّت من الفعل اللازم على وزن فعل (كرُم، حرؤ، ذلق) عين الفعل فيه مضمومة للدلالة على الصّفة، فهي من هذه الجهة مهيّأة بحكم أحكامها النّحويّة لأن تكون من الصفات المشبّهة، على أنّ مفردة ذليق —وإن استجابت مبدئيًا لأحكام الصّفة المشبّهة– يمكن اعتبارها من صيغ المبالغة لامكانيّة اشتقاق الصّفة على وزن (فعِل: يقال رجل ذَلِقُ اللسان) فهل هو من باب الإمعان في الوصف؟ وإذا جاز ذلك لم أدرج النّحاة صيغة المبالغة ضمن باب اسم الفاعل وجعلوها محوّلة عنه؟

وقد أمكن لهذه الصفات أن توظّف للمبالغة لمجاورتها صيغة المبالغة من جهة، ذلك أنّها وردت في نصّ شعريّ يهدف إلى تمجيد المرثيّ بذكر فعاله والتّأكيد على مداومة تلك الأفعال والاستمرار في القيام بها، ثمّ إنّ الصّفة المشبّهة قد تفاعلت مع صيغة المبالغة فردّدت مدلولاتها، من ذلك مثلا أنّ مفردة (ميسار) الواردة مقطعا قد انتشرت في حشو البيت بأشكال تعبيريّة جديدة ردّدت معنى الكرم والجود الذي قام عليه البيت، فكانت مفردة (مطعم) و(كريم) من متعلّقاتها الدلاليّة. واستعملت الخنساء صيغة (مفعال) واسم الفاعل (مفعل) والصّفة (فعيل) والتركيب الظرفيّة (عند مسغبهم، وفيه مصدر ميميّ من سغب) و(في الجدوب) ورجّعت المدلولات بدوّال مختلفة ينتظمها حقل دلاليّ هو حقل الكرم والجود والعطاء. ولذلك أتاحت هذه العلاقات التركيبيّة —فضلا عن السياق الذي وردت فيه– أن تعاضد الصّفة المشبّهة وسائر المشتقّات المعنى العامّ للنصّ الشّعريّ وتنهض بالوظائف التي نهضت بها المبالغة.

3- المفعول المطلق

في ديوان الخنساء وُظّفت أشكال تعبيريّة عديدة لأداء معنى المبالغة، منها الأوزان الصرفيّة المختلفة كاسم الفاعل والصّفة المشبّهة والمصدر، ومنها التراكيب النّحويّة مثل المفعول المطلق.

والمفعول المطلق في أصل بنائه النّحويّ يكون باستخراج المصدر من الفعل وإيراده معه للتقوية من معناه والبلوغ به حدّا أقصى، وهذا التركيب

اللّغويّ على حدّ تعبير ابن الأثير– تكرير يقع في اللفظ والمعنى سواء، يؤتى به في الكلام " تأكيدا لـه إمّـا مبالغـة في مدحـه أو ذمّـه"[1]. وللمفعـول المطلـق في مراثي الخنساء أشكال في الظّهور متعدّدة–من أهمّها اشتقاقه مـن اسـم المفعـول أو غياب الفعل عـن التركيـب والاكتفـاء بـذكر المـصدر المـشتقّ منـه– غـير أنّ الغالب عليه هـو مجيئـه مـصادر مـسبوقة بـذكر الأفعـال. وقـد كـان للأفعـال والمصادر المشتقّة منها أنظمة في التّوزيـع متنوّعـة: فقـد يـرد الفعـل والمـصدر في عجز البيت ويكون ثانيهما (أي المصدر) مقطعا، وقد يرد الفعل في صدر البيت والمصدر في عجزه. ولكلّ من هذين الشّكلين قوّته التركيبيّة والدّلاليّة، وهـو مـا نوضّحه الآن في تحليل أمثلة من هذه الظاهرة:

تقول الخنساء: [البسيط]

اذهَب قَرِيبًا جـَــزَاكَ اللهُ جَنَّتَهُ عَنّا وخُلّدتَ في الفردَوسِ تَخْلِيدًا[2]

وقالت: [المتقارب]

ذكرتُ أخي بعدَ نــومِ الخَلِــيِّ فانحدرَ الدّمعُ منّي انحــداراَ
وخيلٍ لَبِسْتَ لأبطالِـــــها شَليلاً وَدَمّرتَ قوماً دَمــاراَ
تصيّدُ بالرّمحِ رَيعائَـــــها وتَهتَصِرُ الكَبْشَ منها اهتصاراَ
فألْحَمتَها القومَ تحتَ الوغــى وأرسَلْتَ مُهْرَكَ فيهــا فَغَــاراَ
فباتَ يُقَنِّصُ أبطالَـــــهاَ ويَنْعَصِرُ المــاءُ منها انعصَــاراَ[3]

وقالت أيضا: [الطويل]

فَمَنْ يَضْمَنُ المعروفَ في صلبِ مالـه ضَمانَكَ أو يَقْري الضّيوفَ كما تَقْري

وقالت: [المتقارب]

ويهتزُّ في الحَرْبِ عندَ النّـــــزالِ كما اهتزّ ذو الرّونَقِ المِقْطَــــعُ

تتأتّى أهميّة المفعول المطلق في هذه الـشّواهد مـن عـودة الأصـوات وقـوّة الموضع، فهو –باعتبار أحكامـه النّحويّـة– امتـداد في الأصـل لفعـل يتقدّمـه،

---

[1] ابن الأثير، **المثل السّائر**، ص: 157
[2] الخنساء، **الديوان**، ص: 56
[3] **المرجع نفسه**، ص: 79

يرجّع الجذر ناقلا إيّاه من وزن إلى وزن، نقلا سماعيّا مع المجرّد وقياسيّا مع المزيد، وهو -بالإضافة إلى ذلك- مكتسب أهميّة مضاعفة مأتاها موقعه من البيت، وقد حلّ فيه مقطعا. والملاحظ أنّ الأفعال التي اشتقّ منها المفعول المطلق لم يتيّسر للشّاعرة-لاعتبارات نحويّة وصرفيّة- أن تشتقّ منها صيغة من صيغ المبالغة، وقد سبق أن طاوعتها اللّغة ومدّها المعجم بالصّيغة المناسبة المشتقّة من الجذر [ه ص ر] في قولها: [البسيط]

صلبُ النّحِيزَةِ وَهّابٌ إذا مَنَعُوا وفي الحُروبِ جَريءُ الصّدْرِ مِهْصَارِ[1]

ولكنّ الخنساء- في ظلّ هذا العجز اللّغويّ والشحّ النّحويّ- تنحت المبالغة بطرائق خاصّة فتُكسب الأبنية اللغويّة معاني لم تكن قائمة في أصل وضعها وتُنهضها بوظائف لم تكن في الأصل موكولة إليها. ومردّ ذلك إلى تأثير علاقات الجوار في النصّ الشّعريّ.

وقد ترتّب على استعمال المفعول المطلق تخليص المعنى من قيد الحدوث والزّمنيّة ليكتسب قيمة مطلقة ويكون أبلغ في الدّلالة على اتصاف المرثيّ. وهكذا ترقى الرّاثية بمرثيّها من عالم النسبيّة والفناء لتمنحه خلودا يتجدّد مع كلّ قراءة للنصّ لأنّ كيانه مقدود من اللغة.

ومن حيث التأثير العروضي، ترتّب على حلول المفاعيل المطلقة مقاطع للأبيات بروز نغمة المدّ في قوافي الأبيات لاقتضاءات نحويّة تستدعي النّصب، فكان أن شاعت حركة النّصب في القوافي بصفة ملحوظة، وبلغت نسبة القوافي المطلقة -المنتهية بحركة طويلة أو متناهية في الطّول- ما يقارب 88٪ بينما كان نصيب القوافي المقيّدة لا يجاوز 12٪ ومرجع ذلك أساسا إلى ما يترتّب على ورود بيت واحد من هذا الشّكل في النصّ الشّعريّ بأكمله.

ونجد، بالإضافة إلى هذا الشّكل، شكلا ثانيا لا يقلّ عن الأوّل أهميّة وإن اختلفا طرائق توزيع وتفاوتا مصادر تأثير. ويتمثّل الشّكل الثاني في ورود الفعل مطلعا للبيت والمصدر في آخر الصّدر أو بداية العجز، وإذا كان الشّكل الأوّل يكتسب أهميّته من ورود المشتقّ خاتمة للبيت فإنّ ثاني الشكلين تكمن قيمته في ورود الفعل في الاستهلال، وسواء أورد أحد المشتقّين مطلعا أو مقطعا فإنّ هذين الموقعين لمن أهمّ مواقع البيت الشّعريّ، وقد أفاض نقّاد

---

[1] الخنساء، **الديوان**، ص: 68

الشّعر العربيّ في إبراز أهميّتها بل وجعل أحدهما —وهو المقطع– حدّا للشّعر، وهو –متى توفق في انتقائه والتّعبير عنه– علامة على جودة القصيدة وشاعريّة الشّاعر.

تقول الخنساء: [الكامل المجزوء]

يَحِنُّ بَعْدَ كَرَى العُيُـــون حَنِينَ وَالهَـــــــةٍ قَوامـح[1]

يَطعَنُ الطّعْنَةَ لاَ يُرْقِئُـــهَا رُقْيَةَ الرّاقِي وَلاَ عَصْبَ الخُمُرْ[2]

في البيت الأوّل ورد الفعل مطلعا والمشتقّ في مستهلّ العجز، فكانت بينهما مساحة نصيّة أتاحت للشاعرة تنزيل المفعول فيه للزّمان الذي نهض بوظيفة تاثيريّة إيحائيّة، بينما ظهر حرص الشاعرة على ترجيع الأصوات في البيت الثاني فاشتقّت من الفعل (طعن) اسم المرّة (الطعنة) واشتقت من الفعل (رقى) اسم الهيأة (رقية الرّاقي) وهو مركب إضافيّ مثّل فيه المضاف أداة تشبيه –هي أفضل أدوات التشبه لدى البلاغييّن– فإذا البيت كلّه بدا مشتقّا من جذرين لغوييّن هما [ط ع ن] و[ر ق ي] وتصريفا لهما، وهو ما يؤكّد أهميّة الأصوات في الشّعر وقدرتها على تحقيق المقاصد الجماليّة التأثيريّة. وقد تكرّرت هذه الظاهرة في أشعار الخنساء وأنشأت بعودتها ظاهرة بلاغيّة عاضدت المعنى العامّ للنصّ الرّثائيّ المتمثّل في الارتقاء بالمرثيّ إلى مرتبة الكائن المتفرّد خلقا وخلقا، لا أحد في الأنام يشبهه أو يضاهيه.

4- الطّباق والمقابلة

النقّاد، في تعريف الطباق، مختلفون، فالمطابقة بين شيئين عند الخليل ابن أحمد تعني الجمع بينهما على حذو واحد وإلصاقهما. وهي عند ابن رشيق الجمع بين ضدّين في الكلام، ويرى قدامة بن جعفر أنّ الطّباق هو اجتماع المعنيين في لفظة واحدة. وهي في التعريف الذي نعتمده– إيراد لفظين ضدّين. ولظاهرة الطباق أهميّة صوتيّة دلاليّة، فهي تكسب النصّ الشّعريّ ثراء إيقاعيّا بعودة الدّوالّ والمدلولات في صور تركيبيّة متنوّعة تتيح بدورها نشأة ظواهر فنيّة جديدة تضفي على النصّ رونقا وجمالا.

---

[1] الخنساء، **الديوان**، ص: 32

[2] **المرجع نفسه**، ص: 90

وقد احتضنت مراثي الخنساء هذه الظّاهرة بشكل لافت للنّظر. ومثّل أحد اللّفظين مقطعا للبيت في مناسبات كثيرة. وكان من تأثير هذا الموضع أن برزت في النصّ ظواهر فنيّة جديدة ما كان لها أن تتأتّى لولا اختيار الألفاظ وحسن توزيعها في فضاء الأبيات.

قالت الخنساء: [البسيط]

وَمَاعَجُـولٌ عَلى بَوٍّ تُطيـفُ بِـهِ   لَهَا حَنينان إعْلاَنٌ وإسْـرَارُ
تَرْتَعُ مَـا رَتَعَت حَتّى إذَا اذَّكَرَت   فَإنّماَ هي إقبَـالٌ وإدبَارُ
لاَ تَسْمُنُ الدّهْرَ في أرض وَإنْ رَتَعَتْ   فَإنّمَا هي تَحْنَانٌ وتَسْجَـارُ
يَومًا بِأوجَدَ منّي يَوْمَ فَـارَقَني   صَخْرٌ وللدّهرِ إحْلاءٌ وَإمـرَارُ[1]

وقالت أيضا: [البسيط]

قَد كَانَ حِصْناً شديدَ الرّكْنِ ممتنـعاً   ليثاً إذا نَزَلَ الفِتيانُ أو رَكِبُـوا

وقالت: [الوافر]

مُصيبَتُهُ عليّ وروّعَتْـني   فقد خَصّتْ مصيبتُهُ وعَمّـتْ

وقالت: [الوافر]

دَهَتْني الحَادثات به فأمسَـتْ   عليّ همومُها تغدو وتسـري

وقالت: [الطويل]

فبَكّوا على صخرِ بن عمرو فإنّـهُ   يسيرٌ إذا ما الدّهرُ بالنّاسِ أعسراَ
يجودُ ويحلو حينَ يُطْلَبُ خيـرُهُ   ومُرّاً إذا يَبغي المرارةَ مُمْقِـراَ

وصفت الخنساء في هذه الأبيات حالتها النفسية بعد فراق صخر، ويندرج هذا الضّرب من الوصف ضمن عمليّة وصفيّة أساسيّة هي إحداث التعالق بين الأجزاء والمكوّنات عبر عمليّة مماثلة تشبيهيّة واستعاريّة، وقد تخيّرت للتعبير عن مبلغ اللوعة التي أصابتها صورة بدويّة بالغة الدّلالة والإيحاء، هي صورة النّاقة العجول التي يذبح وليدها ويُحشى إهابه لتتوهّم

---

[1] الخنساء، **الديوان**، ص: 69

بقاءه فتظلّ تدرّ اللبن، غير أنّها بحقيقة الموت تـصطدم، وتنـشأ المفارقـة بـين حنين إلى البقاء واقتناع بالفناء. وفي هـذا الإطـار مثّلـت ظـاهرة الطّبـاق ظـاهرة بلاغيّة مهمة وشكلا تعبيريّا مناسبا للإعراب عمّا بالنّفس مـن اللّوعـة واللّهفـة والأسى، فاجتماع الضدّين في وقت واحد إنّما هو تعبير عن فقدان المـرء بعـض علامات الوجود وشروطه، فإذا بالحركة قائمـة علـى فعلـين متناقـضين إقبـال وإدبـار، إعـلان وإسـرار. بـل إنّ عظمـة الألم قـد حالـت دون البـوح بمـا في الوجدان من مشاعر وما في الفكر من تأمّلات. وقد مثّلـت الـصّورة المـستقاة مـن واقع حياة العربيّ في الجاهليّة مُستقطب الأصوات والدّلالات ومركـز إشـعاعها وانطلاقها من جديد، فاتحة للقارئ مسالك إلى المعنى، داعية إيّـاه إلى تجـاوز ظاهر ما بدا في القول إلى باطن ما يخفيه، والصّورة- بهـذه الوظـائف- تحمـي النصّ من الخطاب الانفعاليّ كما تحميـه مـن الـضّعف والـوهن النّاشـئين مـن طغيان العاطفة والانفعال ووقوع الرّاثي تحت ضغطهما ووطأتهما.

وبالرّغم ممّا توفّر في صورة العجول من إيحـاءات كفيلـة بـأن تقرّب إلى ذهن القارئ حجم المأساة فـإنّ الـشّاعرة تـضاعف مـن قـوّة الواقعـة باسـتعمال صيغة أفعل (أوجد) الواردة منفيّـة (مـا... بأوجـد منّـي) سـاعية بالمقارنـة إلى تحقيق تفرّدها بـالحزن علـى الفقيـد وبلـوغ الـشّعور بهـا مبلغـا قـصيّا عـدلت الخنساء عن رسمه نافية أن يكون له حدّ ينتهي إليه.

وقد تعلّقت ثلاثة أزواج مـن الألفـاظ المتطابقـة بالنّاقـة العجـول فكـان السّياق تفجّعيا، وأسند زوج من أربعة إلى الدّهر فكان السياق حكميّـا تأمّليـا (صورة الدّهر: إحلاء وإمرار)

وقد ترتّـب علـى ورود أحـد اللفظـين المتطـابقين مقطعـا للكـلام وقـرب موضعه من اللفظ الثاني أن نشأ في النصّ ، وبفضل تتالي الظّاهرة في الأبيات، توشـيح أكـسب الـنصّ جمـالا وأضـفى عليـه شـعريّة مأتاهـا براعـة توظيـف الأصوات والتراكيب في أبيات الشّعر.

وإذا كـان الغالـب علـى تراكيـب الأبيـات أن يحـلّ أحـد اللفظـين المتطابقين أواخر البيت وفي موضـع القافيـة فـإنّ اللفـظ الثـاني قـد تغيّـرت في الأبيات مواضعه، يقترب حينا من المقطـع، ويبتعـد أحيانـا إلى أوّل العجـز أو ينتشر في سائر أرجاء البيت: [الكامل المجزوء]

وَالنّاسُ سَابِـــلَةٌ إليكَ فَصَـــادِرٌ بغِنًى وَوارِدِ[1]

الحَيّ يَعْلَمُ أنّ جَفنَتَـــهُ تَغدُو غَدَاةَ الرّيحِ أو تَسْرِي[2]

قَواعِدُ مَا يُلمُّ بِـهَا عَرِيبٌ لِعُسْرٍ فِي الزّمَـانِ ولاَ لِيُسْرِ[3]

عندما ننظر في ظاهرة الطباق كما وردت في هذه الأبيات الأمثلة، نلاحظ اختلاف الألفاظ المتطابقة، إذ منها ما جاء أفعالا (تغدو / تسري) أو أسماء مشتقّة من الفعل كاسم الفاعل (صادر / وارد) أو مصدر (عسر / يسر). وقد وظّفت الظاهرة في هذه الأبيات توظيفا خاصّا، إذ لم يكن جمع الألفاظ المتطابقة فصلا بينها أو إثباتا لأحدها ونفيا للآخر، بل كان توحيدا لها للتعبير عن صفة مطلقة في المرثيّ هي إنجازه الفعل في زمن اليسر وزمن العسر على حدّ سواء، بل إنّ القيمة –قيمة الكرم– أظهرُ زمنَ العسر والجدب والإمحال منها زمنَ اليسر والإمكان والاقتدار، ففي مثل هذه الحالات يكون الفعل طبعا متأصّلا في ذات الفاعل المنجِز مؤكّدا على ترسّخ القيمة رغم قساوة الطّبيعة، وهو وصف يبلغ بالمعنى أقصاه. وهكذا يتحوّل المرثي الفقيد محور الوجود لدى الرّاثية، فهو نقطة الالتقاء في المكان إليه يأوي المحتاجون ومن فيض رزقه ينهلون ويردون ويصدرون، وهو نقطة الثبات في الزّمن المتغيّر والمغيّر أحوال الإنسان، فالكرم سجيّته والسّخاء فيه طبع أصيل. وهكذا تهب الخنساء صخرا وجودا جديدا عندما يغيب عن الوجود، وتنحت له بالشّعر صورة تبقى على مرّ الزّمان. وقد ساهمت ظاهرة الطباق في تبليغ هذا المقصد من خلال الجمع بين الإثبات والنّفي جمعا يفوّق الإنسان على الزّمان والآفات لتبلغ فيه الذات أعلى مراتب الكمال وتجسّد أنبل الصّفات.

لقد بحثنا في ظاهرتي الطّباق والمقابلة من زاوية صلتهما بصيغة المبالغة ودلالتهما على حضورها الوظيفيّ في النصّ الرّثائيّ، وممّا لا شكّ فيه أنّ تنويع زوايا النّظر إلى الظّاهرة الواحدة من شأنه أن يفضي إلى استنتاجات أخرى تكشف عن خصوصيّة الظّاهرة وكيفيّة توظيفها في النصّ والزّاوية التي منها يطلّ الباحث، وهو عمل لا يخلو من إفادة، ففي السّياق نفسه– سياق البحث في المقابلة في مراثي الخنساء–انتهى عامر الحلواني في دراسته المقابلة

---

[1] الخنساء، **الديوان**، ص: 51

[2] **المرجع نفسه**، ص: 82

[3] **المرجع نفسه**، ص: 65

متناوَلةً في سياق ظاهرة مؤطرة ومحتضنة– هي ظاهرة التّوازي– إلى أنّها تصبّ في أربع حركات أساسيّة هي الحركة **النفسيّة** المتولّدة من قلق الشاعرة واضطرابها الشديد كلّما تذكّرت أخاها صخرا، والحركة **الذهنيّة** المترتّبة على التحسّر على أفعال الفقيد، والحركة **الزّمانيّة** المتأتّية من زمن البكاء والعويل واسترسال تفجّع الأخت على أخيها (الإمساء والإشراق) واستمرار الحزن عليه،و الحركة **المكانيّة** وقد وظّفت في التعبير عن مكانة الفقيد الاجتماعيّة وعمّا له من وظائف يستفيد منها القريب والبعيد، هذه الوظائف المجسّمة لقيم المجتمع الأخلاقيّة، تعطّلت بموته ممّا جعل الكلام على فقده تأبينا له وتحسّرا على سيّد لا يمكن تعويضه[1]

5- العدد مفرداً وجمعاً وإطلاقاً

لم يكن هذا الأسلوب كثير التّواتر في مراثي الخنساء، ولكنّه –على قلّة تواتره– ناهض بوظائف عديدة، معبّر عن المبالغة وإن اختلف البناء اللّغويّ. وتتمثّل الظّاهرة في توظيف الخنساء المفرد والجمع، فهي تورد المفرد وتردفه بالجمع أو تورد الجمع وتخرج المفرد منه وتعزله عنه لإكسابه تفرّدا وتميّزا. ومن أمثلة ذلك قول الخنساء: [المتقارب]

إذَا القَومُ مَدُّوا بأَيْديهم　　إلَى المَجْدِ مَدَّ إليه يَدَا[2]

وقولها أيضا: [الكامل المجزوء]

السَيّدُ الجَحْجَاحُ وابْنُ　　السَّادَةِ الشُمِّ الجَحَاجِح[3]

وقولها: [البسيط]

كم من ضرائكَ هُلاَّكٍ وأرملةٍ　　حَلُّوا لديكَ فزالَتْ عنهُمُ الكُرَبُ

سَقْيًا لِقَبْرِكَ من قَبْرٍ ولا بَرِحَتْ　　جودُ الرّواعِدِ تَسْقيه وتَحْتَلِبُ

ماذا تَضَمَّنَ من جُودٍ ومن كَرَمٍ　　ومن خَلاَئقَ ما فيهنَّ مُقْتَضَبُ

وقولها أيضا: [الوافر]

---

[1] ينظر: عامر الحلواني، **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين**، ص: 192-193

[2] الخنساء، **الديوان**، ص: 41

[3] **المرجع نفسه**، ص: 30

فأُقْسِمُ لو بقيتَ لَكُنْتَ فيـناَ عديـداً لاَ يُكاثِرُ بالعديـــد

في البيت الأوّل جمعت الخنساء بين المفرد والجمع منشئة مقابلة بين (هم / هو) و(مدّوا / مدّ) و(أيديهم / يده) وهو ضرب من عودة الأصوات وإن اختلفت أوزانها وصيغها، وقد حلّ المفرد (يد) في مقطع البيت بينما ورد الجمع آخر الصّدر. أمّا في البيت الثاني فنجد الجمع (جحاجح) مقطعا والمفرد (جحجاح) في صدر البيت. وقد تطلق الرّاثية العدد باستعمال أداة مفيدة للكثرة (كم / ماذا)

والبيت الأوّل يُحمل على أكثر من معنى، أقرب معانيه اتصاف المرثيّ بصفة الحزم والسّعي إلى مشاركة الآخرين إحساسهم وأفعالهم فهو منهم، يساعدهم ويضيف مجهوده إلى مجهوداتهم، ومن معاني البيت تفرّد المرثيّ بعظمته وقدرته الخارقة، فما تُنجزه الجموع بمختلف الوسائل يدركه هو بيسر، فكلّ مستصعب عليهم يسيرٌ، وكلّ مستغلق وعر يمتلك المرثيّ مفاتيحه. وإذا كان عسيرا على القوم بلوغ المجد فإنّ المجد في ركاب المرثيّ قد حلّ، يسير معه حيث يسير.

وقد وظّفت ظاهرة الجمع بين المفرد والجمع لإقامة المبالغة بين قوّة الفرد (صخر) وعجز الجموع تأكيدا لتفوّق ذات الفقيد على الأنام واختصاصه من دونهم بصفات بطوليّة خارقة.

أمّا توظيف الظّاهرة في البيت الثاني فقد كان مختلفا عمّا ورد في البيت الأوّل، لقد أمكن للراثية بفضل الجمع بين المفرد والجمع أن تؤصّل قيمة الحسب والنّسب والمجد في عائلة المرثيّ فذكرت المجد يتوارثه الأبناء عن الآباء ويحافظون عليه، فلم يؤت بالمفرد والجمع للتفرقة بينهما وإنّما كان الجمع تلميعا للقيمة وترسيخا لها في ذات المرثيّ ونشرا لها في أصله ومحتده.

إنّ الظّواهر المتناولة في هذا المبحث لها بالتكرار أكثر من صلة، فهي وجه من وجوهه، وطريقة من طرائقه، فالمفعول المطلق ترجيع مصدريّ أو اشتقاقيّ لأصوات الفعل، وظاهرة العدد تمثّل انتقالا بالصّيغة من الإفراد إلى الجمع عكسا وطردا، وهما في الأصل مشتقّان من مادّة صوتيّة واحدة. وعلى هذا الأساس يكون تأخيرنا البحث في ظاهرة التكرار تأكيدا لأهميّته وإجراء منهجيّا لتجميع المدلولات السّابقة.

6- التّكرار

حظي مبحث التكرار في العقدين الأخيرين بمباحث مهمّة وأنجزت في شأنه أطروحات، وقد اتّفق أغلب الباحثين على أهميّته خاصّة متى كان جنس القول شعرا، لكأنّ التّكرار من رحم الشّعر تولّد وفي أحضانه نشأ، فكانت بينهما روابط متينة ومعاقد نسب وشبكة، ليس من اليسير أن تفارقه لأنّها منه متولّدة وبه موصولة وفيه قائمة. وقد أشار باحثون كثيرون إلى أنّ الشّعر -متى تجرّد من التكرار- تقوّضت أركانه وفقد مقوّما فيه أساسيّا ليس له بديل.[1]

ويقسّمه ابن الأثير إلى نوعين: تكرار يقع في اللّفظ والمعنى، وآخر يوجد في المعنى دون اللّفظ "فأمّا الذي يوجد في اللفظ والمعنى فقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع) وأمّا الذي يوجد في المعنى دون اللّفظ فقولك (أطعني ولا تعصني) فإنّ الأمر بالطّاعة نهي عن المعصية. واعلم أنّ المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنّما يفعل ذلك للدّلالة على العناية بالشّيء الذي كرّرت فيه كلامك إمّا مبالغة في مدحه أو في ذمّه"[2]

وقد خصّص ابن رشيق للتكرار بابا، تناول فيه الظاهرة من حيث النّوع والموقع والغرض والوظيفة سبيلا إلى تبيّن أدبيّته.

من حيث **النّوع**، يقسّم ابن رشيق التّكرار إلى نوعين، تكرار يقع في اللفظ، وتكرار يقع في المعنى، ويحدّد نسبة تواتر كلّ نوع ويفاضل بينهما. وأكثر ما يقع التكرار-في نظره- في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه. والتكرار يقع في الفعل والاسم.

---

[1] التكرار غير قائم في الشّعر أو مقتصر عليه ولا هو مشروط في وجوده به، وهذا ما أظهرته دراسات أسلوبيّة تطبيقيّة من قبيل ما أنجزه حاتم عبيد، في بحثه عن التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيّان التّوحيدي. ينظر: حاتم عبيد، **التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيّان التوحيديّ**، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، الطبعة الأولى، 2005. والعمل في أصله أطروحة دكتوراه بإشراف الأستاذ محمّد الهادي الطرابلسي.

[2] ابن الأثير، **المثل السائر**، ص: 157-158

ومن حيث **الموقع**، يكون التكرار في عامّة الكلام، وهو "كثير حيث التمس من الشّعر وجد"[1] ولكنّ ابن الأثير يتناول الظاهرة معتبرا جنس القول. فيعيب على النّاثر استعماله مطلقا خاليا من الفائدة، وفي المقابل يجيز للنّاظم ما عابه على النّاثر لمكان القافية: "وأمّا الموضع الذي لا يعاب استعماله فيه فهو الأعجاز من الأبيات، لمكان القافية، وإنّما جاز ذلك ولم يكن عيبا لأنّه قافية، والشاعر مضطرّ إليها، والمضطرّ يحلّ له ما حرّم عليه"[2] أمّا في صدور الأبيات وما والاها فعليه ينطبق ما ينطبق على النّاثر. وفي المجال نفسه. يميّز ابن الأثير أنواع التّكرار ويفاضل بينها اعتمادا على الجنس القوليّ الذي يتخلّله. فهو يسلّم بأنّه ليس في القرآن مكرر لا فائدة في تكريره.[3]

أمّا من حيث **الأغراض والوظائف**، فقد بيّن ابن رشيق أنّ التّكرار (وهو يقصد تكرار اسم العلم) يكون في الغزل والنّسيب على جهة التشوّق والاستعذاب، ويكون في المدح على سبيل التنويه بالممدوح والإشادة بفضله والتفخيم له في القلوب والأسماع، وهو في الهجاء، يؤتى به على سبيل التقرير والتوبيخ والشهرة والازدراء والتهكّم والتّنقيص وشدّة التوضيع بالمهجوّ أو على جهة الوعيد والتهديد، أمّا في الرّثاء والتّأبين فيكون على وجه التحسّر والتأسي واللهفة والتحسّر. ويرى ابن رشيق أنّ "أولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرّثاء لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع"[4]

والتكرار– في نظر ابن الأثير– من أهمّ وسائل المبالغة، فالمفيد منه يأتي في الكلام "تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنّما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إمّا مبالغة في مدحه أو ذمّه، أو غير ذلك، ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود بالذكر، والوسط عار منه، لأنّ أحد الطرفين هو المقصود بالمبالغة إمّا بمدح أو ذمّ أو غيرهما"[5]

ولعلّ البحوث الحديثة– مستفيدةً من الدّرس اللساني والأسلوبيّ– قد ساعدت على تبديد الغموض وتبيّن الأنواع وضبط المصطلح والمفهوم ضبطا

---

1 **العمدة** ج2 ص: 93 (الإلحاح المطبعيّ من عندنا)
2 ابن الأثير، **المثل السائر**، ص: 167
3 **المرجع نفسه**، ج2 ص: 149
4 **العمدة**، ج2 ص: 93 (الإلحاح المطبعيّ من عندنا)
5 ابن الأثير، **المثل السائر**، ص: 147

دقيقا، فالتكرار أن يعاد ذكر الدّال ومدلوله، فيكون استعمالا للفظ مرّتين في المعنى اللغويّ نفسه، ويصبح تكثيفا صوتيًا وتركيزا على مدلول واحد يكاد لا يكتسب قيمة جديدة، بل يصبح "عمليّة ضرب لا جمع،والضرب يمثّل تكثيفا على مستوى العدد وهو مادّي، ومستوى الوظيفة وهو معنويّ"[1]

هكذا نتبيّن أنّ شأن التكرار يعظم متى اعتبرنا جنس القول– وهو الشعر– وغرضه – وهو الرّثاء– وما أهميّته تلك إلاّ لأهميّة الوظائف التي ينهض بها، وفي هذا المجال اختلف الدّارسون بين حاصر وظيفته في التّأكيد وترسيخ المعنى بترجيعه، والأمر مؤكّد خاصّة في ظلّ ثقافة يُعوّل في تناقلها وتداولها وحفظها في الصّدور على ترسيخها في الأسماع وتثبيتها في الأذهان، لذلك كانت الحاجة إلى تكرار أبنية لغويّة تساعد الذّاكرة على الحفظ وتيسّر سبيل انتشار القول واستمراره في الزّمان، – وإلى هذا ذهب أكثرهم – وبين من يرى في التكرار ذاتا تتوق إلى التّعبير عن باطنها والإعراب عن وجدانها، ومن رأى التكرار مرتبطا "بأجواء طقوسيّة معيّنة وبخاصّة في شعر الرّثاء، فالشاعر عندما يكثر من التكرار في شعر الرّثاء كان يصوّر طقوسيّة بكائيّة جنائزيّة"[2] بل إنّ ظاهرة التكرار في المراثي "من علامات أثر السّحر في شعر الرّثاء" وهو في حدّ ذاته "وسيلة من الوسائل السحريّة التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة في إحداث نتيجة معيّنة في العمل السحريّ والشّعائريّ"[3]

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيات**، ص: 62 ينظر أيضا: كتابه: **التّوقيع والتطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان**، دار محمد علي للنشر 2006، فقد أشار في معرض تحليله لجوامع الأسلوب في أدب طه حسين ص: 63 إلى أنّ الإعادة تكرار أو ترديد (...) والتكرار لا يفيد إذا أمكن تجنّبه دون أن يلحق خلل بالمعنى أو التركيب فيكون إذّاك من علامات قصور في التعبير أو التفكير، أو هو تكرار لإحدى ضرورتين: ضرورة رفع الالتباس أو ضرورة التربية والتعليم. أمّا الترديد فهو الإعادة الموظفة توظيفا خاصّا لتأكيد معنى وحصر الضوء فيه وتعميق الشّعور به، أو لإحداث وقع في الكلام يطرب النفس فيكون له مفعول الشّعر (يتحدّث عن الظاهرة في النثر، جوامع الأسلوب في أدب طه حسين) أو يغيّر النفوس فيكون له مفعول السحر (...) القاعدة أن تكون المعاني على قدّ الألفاظ، فإذا كثر المعنى وقلّ اللفظ خرجت أساليبه من باب الإعادة، وإذا كثر اللفظ وقلّ المعنى عُدّت أساليبه من الإعادة.

[2] موسى ربابعة، **التكرار في الشّعر الجاهليّ**، مجلّة مؤتة للبحوث والدراسات، م 5 ع 1 س 1992 ص: 191 (نقلا عن حاتم عبيد، م ن ص: 18)

[3] مبروك المناعي، **الشّعر والسحر**، ص: 86

فهو من أبرز مقوّمات الشّعر الفنيّة والمعنويّة ينهض بوظيفة التعزيم أو الرّقية اللفظيّة متمثّلة في "إثارة الأنبياء والأشخاص والظواهر بغية حملها على الانصياع للعزم الذاتي المعلّق على الشّعر"[1]

فكيف وقع توظيف التكرار في مراثي الخنساء؟ وما هي الوظائف التي نهض بها؟

التكرار في ديوان الخنساء أضرب عديدة، منه ما يقع في الأفعال ومنه ما يقع في الأسماء، ومنه ما يقتصر على مفردة، ومنه ما يتّسع ليشمل تركيبا إسناديّا. وإذا كانت الظاهرة تحصل بعودة الأصوات مرّتين فإنّ أهمّ ما يثير الانتباه في توظيف الظاهرة في المراثي هو عودة الأصوات مرّات عديدة في البيت الواحد وفي النصّ الواحد، ممّا يضاعف من قيمتها الصّوتيّة الدّلاليّة، وفي الأمثلة التالية– على قلّتها– ما يكشف عن طرائق التّوظيف ومقصد الشاعرة منه: [البسيط]

عَيْنَيَّ جُودَا بدَمْعٍ منكمَا جُودا جُودَا وَلاَ تعدَا في اليَومِ مَوعُودَا[2]

وقالت: [المتقارب]

أَعَينيّ جُودَا وَلا تَجمُـــدَا ألاَ تَبكيان لصخرِ النَّدَى[3]
ألا تَبكيانِ الجَريءَ الجَمِيلَ ألاَ تَبْكيانِ الفَتَى السّيّدَا

وقالت أيضا: [البسيط]

وإنّ صَخرًا لَوالينَا وسيّـدُنَا وإنّ صَخرًا إذا نَشْتُو لنَحّارُ[4]
وإنّ صَخْرًا لمِقْدَامٌ إذَا رَكِبُوا وَإنّ صَخْرًا إذَا جَاعُوا لَعَقّارُ
وإنّ صَخْرًا لَتَأتمُّ الهُدَاةُ بِـه كَأنّهُ عَلَمٌ في رَأسِـهِ نَـــارُ

يقع التكرار في فضاء البيت الواحد (تكرار أفقيّ) مثلما يقع بين الأبيات (تكرار عموديّ) ويجري في صيغة إنشائيّة كالأمر (جودا) والاستفهام (ألا تبكيان) مثلما يجري بأسلوب خبريّ تقريريّ (وإنّ صخرا لـــ)، ويقع في صدر البيت كما يقع في العجز، ويرد ركيزة لصيغة المبالغة إذ مثّل المسند إليه

---

[1] مبروك المناعي، **الشّعر والسحر**، ص: 47
[2] الخنساء، **الدّيوان**، ص: 55
[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[4] **المرجع نفسه**، ص: 69-70

(وإنّ صخرا) لمسند لئن تغيّرت مفرداته أصواتا ومعاني فإنّها انتظمت على وزنين من أوزان المبالغة هما فعّال (عقّار، نحّار) ومفعال (مقدام)، وهو ما ساعد على تواتر الصّيغة بعودة اللفظ أو التركيب الذي يهيّئ لعودتها ويستدعيها. أمّا في سائر الشواهد فقامت أبنية لغويّة وأساليب بلاغيّة مقام صيغة المبالغة، من قبيل الصّفات المشبّهة (الجريء، الجميل، السيّد) والمركّب الإضافي الذي أضاف الصّفة إلى الموصوف إضافة نسبة إليه واختصاص به (صخر النّدى) والصّور الشعريّة (كأنّه علم في رأسه نار).

ولعلّ اتّساع دائرة العناصر المكرّرة قد أنشأ ضربا من الحصار والتضييق على الشاعرة، وحدّ من إمكانات الاختيار والتّوزيع لديها، إذ أصبحت المساحة الباقية في فضاء البيت –صدرا وعجزا– مساحة ضيّقة، متمثّلة في عدد محدود من المقاطع الصوتيّة به تكتمل صورة البحر الوزنيّة الايقاعيّة، وهو ما أتاح تواتر الصّفات المشبهة وصيغ المبالغة إمّا معطوفة (لوالينا وسيّدنا، الجريء الجميل، الفتى السيّدا) أو مضافة (صخر النّدى) أو في تركيب تلازميّ لَمع الفعل المبالغ فيه (نحّار، عقّار، مقدام) بذكرِ الظّرف الذي فيه ينعقد، وفي الأزمنة المختلفة تتفاوت الأفعال الواحدة دلالةً على مكانة الفاعل، إذ ليس اليسر في الزّمن الجديب مثل اليسر زمن الرّفه والرّخاء.

والتكرار منعقد على ذاتين وحاصل في مستويين: مستوى التفجّع (دلالته على الذات الرّاثية) ومستوى التّأبين والتّمجيد (دلالته على الذّات المرثيّة)، وقد أفادت العبارة المكرّرة في البيت الأوّل (جودا) معنى الإلحاح على كثرة البكاء وجعل الفعل من قبيل الجود لنضوب الدّمع في عيني الشاعرة من كثرة البكاء والتّذريف، وهي بترجيع الطّلب تبالغ في وصف ماساتها وتصوير ما حلّ بها بعد فقدان "الفتى السيّدا"

وبعودة التراكيب، يكتسب البيت نغمة النّدب وتقترب المرثيّة من أنشودة النّواح معلنةً عن الأصل الذي منه انحدرت وتطوّرت، والمثال الذي عليه تأسّست، محتفظةً ببعض أطلالها كالوشم على ظاهر اليد.

وفي تكرار اسم العلم (صخر) معان عديدة يستخلصها الباحث من الخطاب، فالرّاثية تستحضر اسم المرثيّ إبقاء له في الذّاكرة وإجراء له على اللسان تقاوم به كلّ نسيان، تتلفظ به واقعة تحت سلطته وقد تسلّط عليها الاسم واستبدّ بها "فتحكّم في شكل القصيدة وبنائها، وتدخّل في أساليب

تعبيرها وكيفيّات جريان الكلام فيها، بما يعني أنّه موظّف في هذه المراثي توظيفا خاصّا لغاية جماليّة تأثيريّة تتجاوز مستوى الإخبار والتوصيل لتركز النّظر على كيفيّات التعبير المعربة عن صور الشّعور والتفكير"[1].

وللتكرار وظيفة عامّة في الكلام اتفق عليها الدّارسون وهي المبالغة والتّأكيد وتثبيت المعنى وترسيخه، وهو يضمن للقول بقاءه، ويحفز الذّاكرة على الحفظ والتذكّر،وله وظائف مختلفة باختلاف أجناس القول وأغراضه، فوظائفه في غرض الرّثاء هي غير وظائفه في سائر الأغراض الشّعريّة، وهي متمايزة في القصائد المندرجة في الغرض الواحد.

وهو ما نلمسه في النتائج التي انتهى إليها من بحث في الرّثاء عامّة وفي مراثي الخنساء على وجه الخصوص، وفي هذا السياق انتهى عامر الحلواني في دراسته مراثي الخنساء إلى أنّ التّكرار (في مستوى الجمل) ينهض بوظيفة **تنبيهيّة** متمثّلة في عطف القلوب على المرثيّ، إثباتا لمكانته في قومه وجدارته بالتفجع والتوجع، ووظيفة **تأثيريّة** مأتاها "ما في كلام الشاعرة على الميت من جمال يستشعره المتلقي فيستلذّه ويثيره"[2]، ووظيفة **إبداعيّة** مردّها إلى توظيف اللّغة في هذه المراثي توظيفا مخصوصا علّقت به الشاعرة-عبر آلية التكرار- وظائف إيقاعيّة وتوقيعيّة في منتهى التنظيم والانسجام.[3]

---

[1] ينظر: عامر الحلواني، **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين** (الخنساء، ص: 206-212) يقول المؤلف: إنّ صخرا لم يكن في مراثي الخنساء موضوع تفكير وطرفا في التعبير إليه يُتوجّه بالخطاب، وإيّاه بالكلام يُقصد، وإنّما هو فضلا عن ذلك اسم تسلط على الشّاعرة واستبدّ بها، فالرّاء مغارزيّ، بين الشّدّة والرّخاوة ومجهور، ومن علاماته الصوتية المميزة أنّه صوت مكرّر (وقد تواتر هذا الصوت بشكل لافت للانتباه في بنية معجميّة ترجع إلى اسم الفقيد [صخر] رجوع الفرع إلى الأصل...فكأنّها ألفاظ معقودة به مظروفة بموته. وإنّ في تكرار هذا الصوت المكرّر دعما للإيقاع والتوقيع وترجيعا لفجيعة الموت وتحسيسا باستمرار مأساة الشّاعرة الرّاثية (ورود الاسم في القافية، في المقطع والمطلع والحشو ...) يلفت المطلع الانتباه إلى عدّة نواح: أولاها زرع الشّاعرة اسم الفقيد فيه زرعا مكثّفا بحيث يصبح مقوّم البيت بكامله. وثانيتها اقترانه بحرف النداء (يا) والنداء "إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلّم بذهنه" ممّا يعني أنّ وظيفته التنبيه. ولمّا كان المنادى ميتا ورد النداء مطلقا لا يقتضي تلبية، فهو عندها موضوع في المرثية لا طرف ثان مشارك في بناء الموضوع. ... وكلّ ذلك يبرز أنّ تكرار اسم الفقيد مصمّم في مراثي الخنساء عل نحو مخصوص يعرب عمّا في نفسها من آلام ويؤكد ما في نصّها من جمال.

[2] عامر الحلواني، **جماليّة الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين**، ص: 159

[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

ووصل مبروك المناعي تكرار الصّيغ في الرّثاء بالطقوس التي ينجزها الأحياء في علاقتهم بالأموات، "على أنّ مراسم النّدب ومظاهر التفجّع على الموتى في الشّعر العربي القديم قد تفي برغبة الأحياء في الاتصال بالميت، فالعبارة التي تؤثّر في هذا الشّعر في شكل مرسم أو لازمة (...) قد تكون اعتبرت في الأصل وسيلة للاتحاد بروح الميّت وبحثا عن التأكّد من حماية روحه للقبيلة"[1]

وانتهى صاحب مقال **التكرار في الشّعر الجاهليّ** إلى أنّ ألوانا من التكرار التي وردت في الشّعر الجاهليّ مرتبطة بأجواء طقوسيّة معيّنة وبخاصّة في شعر الرّثاء، فالشاعر عندما يكثر من التكرار في شعر الرّثاء كان يصوّر طقوسيّة بكائيّة جنائزيّة[2]. وإلى هذا الرّأي أشار كارل بروكلمان إذ اعتبر أنّ شعر الرّثاء "كان ذا غاية سحريّة في أصل نشأته إذ كان يكمّل الطقوس الجنائزيّة التي يقصد منها أن تهدأ روح الميّت وأن يستقرّ في قبره وتنهاه عن أن يرجع إلى الحياة فيلحق الضّرر بالأحياء الباقين"[3]

وما استبان لنا، من خلال تحليل ظاهرة التّكرار موصولة بظاهرة المبالغة في مراثي الخنساء، أنّ الشّاعرة – بترجيعها بعض الكلمات والعبارات– كانت تعبّر عن رغبة قويّة في استنفاد طاقة الكلمة والعبارة على إحداث أثر مّا في ذات المتلقّي تضمن به انتقال الشّعور منها إليه، فبالتكرار تعبّر الخنساء عن الذّات التي آلمها الفقدان والشعور بالعدم، وهي آلام تظلّ حبيسة النّفس حتّى تفجّرها أبنية لغويّة مخصوصة مثل صيغ المبالغة وما فيها من مدّ وتضعيف، والتّكرار وما فيه من وقوف وإلحاح على جملة من الأصوات. وهي بالتّكرار تتحدّى الحياة والموت وتفسح للفقيد مجال الخلود إذ تعجز عن إرجاعه إلى الوجود.

7- الترديد والتصدير :

الترديد إعادة اللفظ ولكن بفارق دلاليّ جزئيّ يظهر في السياق المستعمل وليس في الاستعمال اللغويّ المشترك، والتصدير عودة الصورة الصوتيّة نفسها

---

1 مبروك المناعي، **الشّعر والسحر**، ص: 86
2 موسى ربابعة، **المرجع نفسه**، .ص: 191
3 وردت القولة في كتاب مبروك المناعي، **الشّعر والسحر**، ص: 85

مضيفة معنى جزئيّا لا يرد في الصورة الأولى. والفرق بين التصدير والترديد هو فرق موضعيّ إذ التصدير مختصّ بالقوافي تردّ على الصّدور، بينما يقع الترديد في أضعاف البيت.

وقد تواترت هذه الظاهرة في مراثي الخنساء، فعادت الصّور الصوتيّة بمعانيها حينا(التكرار) واستصحبت أحيانا معاني جزئيّة وفويرقات يرصدها دارس الأسلوب. ومن قبيل ذلك ما ورد في هذا البيت، تقول الخنساء في معرض تمجيدها صخرا: [الوافر]

فَأقسِمُ لَو بَقِيــتَ فِينَا   لَكُنْتَ عَدِيدًا لا يُكَاثَرُ بِالعَدِيدِ[1]

وردت مفردة عديد مرّتين في عجز البيت، إحداهما حلّت مقطعا وانتظمت عناصر القافية، تعلّقت المفردة الأولى بذات المرثيّ الذي وهب نفسه وحياته للجموع، إليه تلجأ وإيّاه تؤمّل ومنه مصدر نعيمها وخيرها، وهو بذلك يهب الحياة لمن أطبق عليه الموت، ويزرع الأمل في النفوس اليائسة، وهو –إلى ذلك– جمّ فضائله يمّ مكارمه، يُرى مفردا جمعاً وجمعا مفردا، أمّا المفردة الثانية الواردة مقطعا فقد تعلّقت بالجموع في عجزهم عن النّهوض بالوظائف التي كان ينهض بها وحيد أوحد، وقد جاءت المفردة الأولى منصوبة ناسبت حركة المدّ فيها معاني الإعلاء والاستعلاء والتميّز والتفرّد، وجاءت المفردة الثانية مكسورة، (بالعديــــدِ) والكسر فيها حركة نحويّة موصولة بالضّعف والعجز والحاجة وتعلّق الوجود والبقاء بمن كان رفيعا عاليا (عديــــدا). وهكذا حصلت المقابلة بين طرفين: طرف أوّل ينجز الأفعال وينهض بأشدّها عسرا، يُرى واحدا عددا وهو في الوظائف جمع، وطرف ثان هو جمعٌ عددا ولكنّه في تأدية الوظائف واحد مشترك، إن سألوه عجزا وحاجة وهبهم نعيمه، وإن ناجزوه حربا أوقد جحيمها وأسعر لهيبها، عنه تعجز الجموع ولكنّ الدّهر أعجزه وعجّزه. فالواحد عديدٌ لكثرة فعاله وتعدّد وظائفه، ولذلك جاء اللفظ نكرة، وفي التنكير إطلاق للّصفة، والجموع واحدة، وقد جاءت معرّفة بالألف واللام (الـــــعديد) وكأنّ الشّاعرة –وهي تجمعهم جمعا مطلقا– ترسّخ صفة العجز فيهم بنسبتها إليهم.

[1] الخنساء، **الديوان**، ص: 41

وهكذا يتبيّن لنا أنّ بين مفردتي (عديدا و العديد) فارقا دلاليّا أساسيّا وظّفته الشاعرة لتلميع صورة المرثيّ وتحقيق تفرّده، وبذلك تتحوّل ظاهرة الترديد إلى أسلوب من أساليب المبالغة بحكم مفعولها السياقيّ.

8- التراكيب الشرطيّة التّلازميّة

التراكيب الشرطيّة التلازميّة من الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في مراثي الخنساء، وبخاصّة في سياق التأبين والتمجيد، و"التّركيب الشّرطيّ وحدة نحويّة تحمل قضيّة تنحلّ إلى طرفين ثانيهما معلّق بمقدّمة يتضمّنها الأوّل، والعامل الذي تنعقد به القضيّة قد يكون **لفظاً صريحاً** وهو الأداة وقد يكون **مظهراً نحويًّا** في صلب التّركيب وهو سياق الطّلب"[1].

ونجد في مصنّفات النّحاة اتّفاقاً على المعاني اللّغويّة لأدوات الشّرط، من ذلك اتّفاقهم على الإمكان أو التّرجيح عند اقترانه بأداة الشّرط «إن» (ويسمّيها النّحاة أمّ الشّرط فهي أكثر الأدوات مرونة قادرة على التشكّل في صور مختلفة)[2]، والافتراض للصّعوبة والاستحالة عند اقترانه بـ «لو»، وتعميم إمكان محوره العاقل أو غير العاقل عند اقترانه بـ «من» و«ما» و«أيّ» والإمكان المقيّد بالمقدار أو الكيفيّة عند اقترانه بـ «كيف» و«ما» و«مهما»، والإمكان المقيّد بالزّمان أو المكان عند اقترانه بـ «إذا» و«متى» و«أيّان» و«أينما» و«حيثما»، ... وأشاروا إلى أنّه قد تلحق بتركيب الشّرط معان تدرك بالسّياق كالمقابلة والتّعجيز والتّهويل وتحسين الكلام والإنكار والحكمة والتّحذير والسّخرية والمواساة والتّهوين والتّعليل والتّبرير والمقابلة.

والدّارس لمراثي الخنساء يلاحظ أنّ أكثر انعقاد الشّرط كان بالأداة *إذا* و*إذ* لضرورة وزنيّة: [البسيط]

---

[1] المسدّي (عبد السّلام) والطّرابلسي (محمّد الهادي)، **الشّرط في القرآن**، الدّار العربيّة للكتاب، 1980. ص: 23. التّركيب الطّلبيّ في نظر مؤلّفي الشّرط في القرآن هو نوع من أنواع التّركيب الشّرطيّ يتميّز بأنّ العامل الذي تنعقد به القضيّة ليس لفظا صريحا وإنّما هو مظهر نحوي في صلب التّركيب ونعني به جزم الفعل المضارع في الجواب. لذلك فالطّلب هو جملة شرطيّة اختزلت منها الأداة فعوّضها المظهر الإعرابيّ، انظر: ص: 23، وتجدر الإشارة إلى أنّ الدّراسة الأسلوبيّة الوصفيّة التي أجراها المؤلّفان على القرآن قد كشفت عن تواتر الطّلب في القرآن 73 مرّة من جملة 1379 مرّة وكأنّ ذلك في نسق رتيب هو نسق الأمر في الطّرف الأوّل والمضارع المجزوم في الطّرف الثّاني كما أن الرّبط قد اطرد ربطا مباشرا. انظر: ص: 89.

[2] ابن يعيش، **شرح المفصّل**، ج. 7، ص: 41.

يا فارسَ الخيْلِ إذْ شُدَّت رحائلُها ومُطْعِمِ الجُوْعِ الهَلْكى إذا سغبوا

[الطويل]

وكنتَ لنا عيشاً وظِلَّ رَبَابَةٍ إذا نحنُ شئناً بالنّوالِ استهلّتِ

[الخفيف]

ظَفِرٌ بالأمورِ جَلِدٌ نَجيبٌ وإذا ما سما لِحَرْبٍ أباحا

[الطويل]

فصخرٌ لديها مِدْرَهُ الحربِ كلّها وصخرٌ إذا خانَ الرّجالُ يُطيرُها

مَنِ الحربُ ربّته فليسَ بسائمٍ إذا ملَّ عنها ذاتَ يومٍ ضَجورُها

في هذه الشواهد، علّقت الرّاثية أفعال المرثيّ اللاحقة بالأفعال السابقة فهو الفارس إذا شُدّت الرّحال، المطعم إذا سغب الناس، المعطاء إذا استُوهِب، الموسر إذا أعسر القوم، الظّفر إذا حارب، البطل الباسل إذا خان الرّجال، المقدام إذا تراجعوا، الصّامد المعاند إذا ملّوا وضجروا

وقد ترّتب على تواتر هذا التركيب ضرب من المبالغة متولّد من وصل الفعل بظروف انعقاده سبيلا إلى إطلاقه في الزّمان وتخليصه من قيد الحدوث الذي تختصّ به الأفعال عادة.

وما نخلص إليه من تحليل هذا المبحث أنّ المبالغة في ديوان الخنساء قد فاضت عن حدود أبنيتها اللغويّة المعروفة لدى النّحاة وانتشرت في سائر الأبنية اللغويّة والتراكيب والظواهر الفنيّة والبلاغيّة، فالنّزعة إلى المبالغة في مراثي الخنساء بيّنة، وأساليب الأداء متنوّعة، وهي في النصّ منتشرة، وفي البيت والقصيدة مؤثّرة. ولسنا ندرس أساليب الأداء معزولة عن دلالاتها وأبعادها الوظيفيّة، ذلك أنّ لاختيار المبالغة طريقة في التّفكير والتّعبير أبعاداً دلاليّة ووظائف ستكون محور النّظر في محور الفصل الموالي.

الفصل الثالث:

ظاهرة المبالغة: الأبعاد الدلاليّة والوظائف

تظلّ الخنساء –رغم كثرة أسماء الشّواعر في قديم أدب العرب– أشهر شاعرة، وهي من القليلات اللواتي كتبن شعرا واشتهرن به، غير أنّ شعرها تميّز بجملة من الخصائص رأينا المبالغةَ أهمّها وأبرزها: فقد بالغت في تمجيدها صخراً، وفي إبراز لوعتها، وفي شكوى نوائب الدّهر ومصائبه، وقد وظّفت سائر الأبنية اللّغويّة للتّعبير عن مبلغ معاناتها وللبلوغ بصورة الفقيد أقصى ما يمكن أن تبلغ إليه، الذّهاب بها إلى أبعد نهاياتها. غير أنّ القارئ يلاحظ ضعف نفسها إذ جاءت نسبة مهمّة من أشعارها نصوصا قلّما جاوزت عشرة أبيات، سيطر عليها البحر البسيط، وتردّدت فيها مفردات المبالغة بتراكيبها أحيانا. فهل من صلة بين المبالغة ووحدة الغرض وكثرة المقطوعات والنّتف وضعف النّفس في القصيد؟ وهل يكون ضعف النّفس وكثرة المقطوعات–إن سلّمنا بأنّ الشّعر الذي وصلنا قصيرا لم يطرأ عليه تغيير ولم يعتره حذف– خاصيّة شعر المرأة عامّة؟ وهل المرأة ضعيفة النّفس، لا ترتقي تجربتها الفنيّة من حيث النضج الفنيِّ إلى تجارب الرّجل؟ وإلى أيّ حدّ تمثّل الظواهر الفنيّة السّابقة الذّكر مجتمعةً مدخلا لفهم التجربة الشعريّة والشعوريّة لدى الخنساء؟

I– الأبعاد الدّلاليّة:

في شأن هذه المسألة اختلفت الآراء، فتعلّقت حينا بأسباب فنيّة وبلاغيّة على صلة بقانون الكلام عامّة، وتعلّقت، حينا آخر، بطقوس التّأليف وظروف إنشاء القول وحفظه وتأثيره في حجم النصّ ومدى شيوعه وتأثيره في قارئه.

تبرز الأسباب الفنيّة والبلاغيّة في سلطة الجنس القوليّ ومقتضيات الغرض الشّعريّ وتركيبته، فما كلّ إيجاز بمحمود ولا كلّ إطناب بمذموم. ذلك أنّ أجناس القول لدى العرب قد صُنّفت تصنيفا يراعي الإطالة والإيجاز في ضوء قدرتهما البلاغيّة والإبلاغيّة، فمن أجناس القول ما تُستحسن فيها الإطالة، ومنها ما يُستجاد فيها الإيجاز. والشّاعر «يحتاج إلى القطع حاجته إلى الطّوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتّمثيل والملح أحوج إليها منه إلى الطّوال».[1] والقطع «أطير في بعض المواضع» والطّوال «للمواقف المشهورات.»[2] وتُستحبّ الإطالة «عند الأعذار والإنذار والتّرهيب والتّرغيب والإصلاح بين القبائل»[3]

والمسألة خلافيّة في التراث النقدي العربيّ، من ذلك أنّ بعض الشعراء–وكذلك النقاد– يدعون في المدح إلى الإطالة وفي الهجاء إلى الإيجاز والتقصير، وبعضهم إذا هجا أقذع وفصّل وأطال، وإذا مدح اكتفى **بالغرّة اللائحة**. ولكنّ للمراثي شأنا آخر، إذ هي في الأصل — وقبل أن تصبح من أدب المناسبات وتستحيل غرضا كسائر الأغراض تُختبر فيه قدرة الشاعر على تحسين القول وتجويد العبارة– نابعة من صدق عاطفة الرّاثي معبّرة عن لوعته.

وقد أطال النقّاد في مسألة الإيجاز ومواضعه ووظائفه،وتواترت في بحوثهم أقوال تجسّد هذا الفضل، منها قول أبي عمرو بن العلاء عندما سئل: هل كانت العرب تطيل؟ فقال نعم ليُسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليُحفظ عنها.[4] فقد وصل الإطالة بالإفهام والقصر بالرّغبة في حفظ الكلام وتعليقه بالأذهان وتيسير سبل تداوله وانتشاره. وإلى هذا المعنى ذهب الخليل بن أحمد بقوله: يطول الكلام ويكثر ليُفهم، ويوجز ويُختصر ليُحفظ. وقيل لابن الزّبعرى: إنّك تقصّر أشعارك، فقال له: لأنّ القصار أولج في

---

[1] ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص: 168-170 (باب في القطع والطّوال)
[2] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[3] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[4] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

المسامع وأجول في المحافل، وقال: يكفيك من الشّعر غرّة لائحة وسبّة فاضحة. وقيل للجماز[1] لم لا تطيل الشّعر؟ فقال: لحذفي الفضول.[2]

وواضح من الأمثلة السابقة أنّ التّطويل والتقصير مندرجان ضمن خطّة في الإنشاء تختلف طرائقها باختلاف أغراضها. ولكن هل كان الإيجاز في الرّثاء إراديّا ؟ وهل اختار الشاعر النّتف والقطع القصيرة وسياق القول قائم على التمجيد والتأبين بذكر خصال الفقيد ومناقبه؟

متى نظرنا في المسألة تبيّنا جملة من الأسباب المنطقيّة التي تفسّر انحسار النّصوص في مراثي الخنساء، من أهمّها غياب أركان القصيدة العربيّة كما اشتهرت في قديم شعر العرب، وعدم النّسج على المنوال النموذج الذي سار على دربه شعراء كثيرون، أعني بنية القصيدة المدحيّة. وشذوذ مبنى المرثيّة عن سائر أغراض الشّعر العربيّ قد جعل محمّد عبد السّلام يرجّح انحدارها من النّدبة ويقيم الأدلّة على صحّة هذا الرّأي نافيا أن يكون الرّثاء غرضا موازيا للمدح لا يتجاوز الاختلاف بينهما صيغة الزّمن، واستعمال كان بدلا ممّا هو كائن، وهو يقصد بذلك تعريف ابن رشيق لهذا الغرض[3].

لذلك لم تسر المراثي في ركاب القصائد عند العرب، ولم تحتو مقدّمات غزليّة أو طلليّة، ولم تنطو على قسم ركنيّ هو الرّحلة، باعتباره من أطول أقسام القصيدة. ولعلّ قصر القصيدة على غرض واحد وموضوع واحد من شأنه أن يحدّ من انطلاقة الشّعر واتّساع مداه.

وإلى هذه الأسباب تضاف أسباب أخرى ذات طبيعة نفسيّة وذهنيّة واجتماعيّة وبيولوجيّة[4]، وهي أسباب خارجة عن النصّ وإن كانت مفضية إليه وكان النصّ محكوما بها:

---

[1] أبو عبدالله محمد بن عمرو بن حماد، ويعرف بالجماز البصري، شاعر مفلق، مطبوع، من موالي قريش، قدم بغداد أيام الرّشيد، واتصل بالمتوكل، وكان ماجنا يهوى الغلمان، خبيث اللسان، قيل إنّه مات فرحا بعشرة آلاف درهم وهبها له المتوكل

[2] ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص: 168

[3] **المرجع نفسه**، ج2، ص: 166 (باب الرّثاء، وفيه يقول ابن رشيق: ليس بين المدح والرّثاء فرق إلاّ أن يخلط بالرّثاء شيء يدلّ على أنّ المقصود به ميّت مثل "كان" أو "عدمنا به كيت وكيت" أو ما يشاكل هذا ليعلم أنّه ميت)

[4] في هذا الموضوع اختلفت الآراء، وقد أعزى بعضهم الظاهرة إلى مسألة نشأة الشّعر وتطوّره عند العرب هناك من ربط بين حال الجزيرة العربية وتطور القصيدة، فقال إنّ العرب كانوا لا

●**تزامن الشّعر مع لحظة الانفعال:** ويتمثّل في كون الشّعر «إذا قيل وقت الانفعال النفسي فإنّه يكون في صورة مقطوعة قصيرة لا تزيد عن عشرة أبيات»[1] والحقّ أنّ هذه المسألة شغلت الباحثين ولا تزال تشغلهم، وقد عقد إبراهيم أنيس صلة بين العاطفة والوزن انطلاقا من ربط الغربيين في بحوثهم بين وزن الشّعر ونبض القلب[2]، وتساءل عمّا إذا كان الشاعر القديم يتخيّر

ينظمون من الشّعر إلا المقاطع القصيرة عند الحاجة، حتى إذا تحركت النفوس بالحروب احتاجوا إلى الشّعر فأطالوا فيه فظهرت القصائد وكان أوّل من أطالها المهلهل وهما رأيان لا يثبتان عند البحث والتحرّي، إذ هما مجرّد ظنّ وتخمين.ينظر: جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللّغة العربيّة**، ج1 ص: 67 وعفيف عبد الرّحمان، **الشّعر وأيام العرب في العصر الجاهليّ**، دار الأندلس، بيروت لبنان،ط1، 1984 ص: 402 ، وذهب آخرون إلى ارتباط الطول والقصر بتهيؤ النّفوس للكتابة والإنشاد ومداره على أنّ القريحة لا تجود بمكنونها حتّى يوفيها الشّاعر حقّها من الطقوس، من قبيل تخيّر الزّمان والمكان الملائمين، وفي هذا يرى ابن خلدون أنّ لعمل الشّعر وإحكام صنعته شروطا: أوّلها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتّى تنشأ في النّفس ملَكة يُنسَجُ على منوالها، ويُتخيّرُ المحفوظ من الحرّ النقيّ الكثير الأساليب، (...) ثمّ لابدّ له من الخلوة واستجادة المكان المنظوم فيه، باشتماله على مثل المياه والأزهار، وكذا استجادة المسموع، لاستثارة القريحة باستجماعها، وتنشيطها بملاذّ السّرور، ثمّ مع هذا كلّه، فشرطه أن يكون على جمام ونشاط، فذلك اجمع له وأنشط للقريحة (...) قالوا: وخير الأوقات لذلك أوقات البُكر عند الهبوب من النّوم، وفراغ المعدة، ونشاط الفكر، وربّما يكون من بواعثه العشق والإنشاء. قالوا: فإن استُصعب عليه بعد هذا كله، فليتركه إلى وقت آخر، ولا يُكره نفسه عليه والرّأي نفسه نجده في وصيّة أبي تمام إلى البحتريّ،–ولم يكن قد وقف للشّعر على تسهيل مأخذ ووجوه اقتضاب– إذ طلب إليه أن يتخيّر الأوقات وهو قليل الهموم، صفر من الغموم، وأن يختار وقت السّحر، وذلك أنّ النّفس تكون قد أخذت حظّها من الرّاحة، وقسطها من النّوم، وخفّ على صاحبها ثقَلُ الغذاء. والرّأي نفسه أشار إليه العسكريّ في كتاب الصناعتين طالبا إلى الشّاعر أن يعمل الشّعر وهو في "شباب نشاطه فإذا غشيك الفتور، وتخوّنك الملال فأمسك، فإنّ الكثير مع الملال قليل، والنّفيس مع الضّجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقى منها شيءٌ بعد شيء" ينظر: الهاشميّ، (السيد أحمد)، **جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب**، المكتبة العصريّة صيدا بيروت، الطبعة الأولى 2004، ج1، ص: 35 وص: 48 وثمة من ذهب مذهبا في التأويل طريفا مفاده **ارتباط الشّعر بالقوى الخفيّة أو شيطان الشّعر** ويبرز ذلك في طبيعة المعتقدات السائدة لدى العرب قديما ومنها الاعتقاد في قوى خفيّة –شيطان الشّعر– تسكن الشّاعر، تنطقه متى شاءت هي لا متى شاء هو فكم من شاعر يكون نزع ضرس أهون عليه من قول بيت، وكم من شاعر تنثال عليه القوافي انثيالا. وقد ناقش ابن الشّيخ هذا المعتقد مبيّنا أنّه يختزل الشّاعر إلى مجرد أداة نقل ويبرزه كشخص فيزيقيّ اختاره كائن غريب للتعبير من خلاله. **الشّعريّة العربيّة** ص: 121

[1] عفيف عبد الرّحمان، **الشّعر وأيام العرب في العصر الجاهليّ** ص: 402 (وهو رأي إبراهيم أنيس موسيقى الشّعر، ص: 177)

[2] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص: 193 يقول في هذا السياق: "يقدر الأطباء [نبض القلب] في الإنسان السليم ب76مرة في الدقيقة، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدرون أن الإنسان في الأحوال

لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعا لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء؟ وانتهى إلى أنّه من العسير الإجابة على مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة لكون الفروق بين البحور هي أساسا فروق في عدد، كثرتها أو قلّتها، ولكون العوامل المؤثرة في النّظم متعدّدة، لذلك «لا يوجد ربط بين موضوع الشّعر ووزنه... ومن المغالاة أن نتصوّر اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر»

ولكنّ المؤلّف لا يستبعد هذه العلاقة استبعادا كليّا، ذلك أنّ الأمثلة التي اعتمدها قد كشفت له عن إمكان أن تنعقد صلة مّا بين الوزن والعاطفة، ويضرب على ذلك مثلا مفاده أنّ «الحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها غير الحالة النفسيّة التي تملكت أصحاب المراثي من القدماء. شعور الشاعر إذن وإن توقّف إلى حدّ ما على موضوع الشعر، يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثرهم بعوامل أخرى لا يمكن حصرها».

وهو ما جعله يقرّر في اطمئنان «أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما يتنفس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسيّ، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفّس وازدياد النبضات القلبيّة، ومثل هذا الرّثاء الذي ينظم ساعة الهلع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظنّ أنّها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهمّ المستمرّ»[1] ولكنّ هذا القول–على ما فيه من مبرّرات من شأنها ترشيح الرّأي وبعث الذّهن على قبوله– يسلّم ضمنيّا بكون المطوّلات وليدة لحظة إبداعيّة واحدة، وهو ما لا حجّة لنا على صحّته، بل إنّ الأمر–في نظر الطّرابلسي– غير ثابت لأنّ المطوّلات نصوص أغلبها مُشكّلة من قطع متفاوتة في زمن الكتابة.

العاديّة يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة (...) على أنّ نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرّض لها الشّاعر في أثناء نظمه: فحالة الشّاعر النفسيّة في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع...كلّ هذا جعل الباحثين يعقدون صلة بين عاطفة الشّاعر وما تخيره من أوزان لشعره (...)"

[1] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص: 193

ويخلص بعد ذلك إلى استنتاج مهمّ يكاد يضبط به قانون الشّعر في حالاته النفسيّة المتباينة، وتتمثّل النتيجة في كون النّظم في ساعة الانفعال النفساني يفضي إلى تواتر البحور القصيرة، وطغيان النتف والمقطوعات، أمّا عندما يكون بعد عاصفة الانفعال فيميل إلى الطّول والإحكام، بل إنّ القصيدة الواحدة حصيلة أزمنة مختلفة وعواطف متباينة، والشاعر يشرع في النظم لحظة الانفعال، ثمّ ينهي القصيدة في هدوء العقل ومقتضيات الفنّ.

ولكنّ الخنساء–وإن تواترت في أشعارها المقطوعات وضعف النّفس في قصائدها– لم تستعمل البحور المجزوءة إلاّ في مناسبات قليلة جدّا متى قورنت بسائر البحور، إذ هيمن التامّ على المجزوء. وهو ما يدعو إلى الحذر في استخلاص النتيجة وتعميم الحكم.

- **الوجه والقناع**: ولكن من أدرانا بأنّ الأشعار التي تقال على البديهة والارتجال ليست أشعارا مهيّأ لها مفكرا فيها من قبل؟ ألم يشترط النّقاد والمفكّرون حفظ أشعار العرب ومداومة قراءتها وحسن الإصغاء إليها وجعلوها مرحلة سابقة للقول؟ لقد أورد صاحب الأغاني[1] خبرا طريفا مفاده أنّ شاعرا– هو سَلْم الخاسر– كان يحتفظ بنسخ مكتوبة عن قصائده احتياطا، تضمّ مراثي في شخصيات على قيد الحياة. وحين أبدى جموع الشّاهدين استغرابهم وتعجّبهم أجاب مبرّرا: «تحدث الحوادث فيطالبوننا بأن نقول فيها ويستعجلونها، ولا يجمُل بنا أن نقول غير الجيّد فنعدّ لهم هذا قبل كونه. فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما على أنّه قيل في الوقت».[2]

ويعلّق ابن الشّيخ على هذا الخبر بقوله: «وهذا الاعتراف يدعو على الأقلّ إلى الحذر وتناول النماذج المرتجلة بكثير من التحفّظ ولكنّ هذا لن يدفعنا إلى رفضها»[3]

---

[1] الأصفهاني، **الأغاني**، ج19 ص: 230
[2] **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.
[3] **الشّعرية العربية** ص: 122 تناول ابن الشّيخ الشّعر من جهة النّشأة والتّهذيب: ناظرا في حقيقته، وهل هو نتاج عملية عجائبيّة أم نتاج فعل تأمّلي وعمل، وضرب أمثلة عديدة على شعراء كانوا ينقحون قصائدهم ويهذّبونها حتّى تكتمل في صورتها النّهائيّة، من هؤلاء زهير بن أبي سلمى وكان يعمل القصيدة في ستة أشهر ويهذبها في ستّة أشهر،والحطيئة وكان ينتج سبع قصائد في سبع سنوات تتطلب كلّ واحدة أربعة أشهر لكتابتها، وأربعة أخرى

وقد خلص أغلب من خاض في هذا الموضوع إلى أنّ المقطوعة الأصليّة أوجدتها ظروف الموضوع التي نظمت فيه وطبيعة الغرض، ولا يستبعد أن يكون لدرجة الانفعال وطبيعته عند الشّاعر أثر في طولها أو قصرها، أمّا حين كان الشاعر ينظم ليبرهن على مقدرته الشعرية وبعد أن تهدأ نفسه، فإنّه كان يعمد إلى التنقيح والإطالة[1] والشّاعر أبدا منشغل بموضوعه مهيّأ للقول، في حالة انتظار دائم[2]

في هذه الأسباب يشترك الرّجل والمرأة، غير أنّ بعضهم يثير قضيّة على غاية التّعقيد، وهي ارتباط طول الأشعار أو قصرها، وجودتها أو ضعفها بجنس قائلها.

ولكنّ الخوض في الشّعر من باب جنس قائله هو خوض في موضوع سجاليّ التعصّب فيه حادّ والوفاق فيه من ضروب المحال، ومرجع ذلك إلى ما ساد من تصوّرات وأحكام تقبّلتها الذّهنيّة العامّة تقبّل تسليم مؤمنة بأنّ الأنثى "أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص"[3] وأنّ المرأة "رجل ناقص"[4] ومجمل المحاور التي دارت حولها أغلب مناقشات الاختلاف الجنسيّ – في عالم الأدب وخارجه– لا تكاد تجاوز خمسة هي البيولوجيا والتّجربة والخطاب واللاوعي والأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة[5].

لتهذيبها، وأربعة أخرى لتكتمل في صورة نهائيّة، ويبدي ابن الشّيخ حيرة وحذرا إزاء المقطوعات المرتجلة، متسائلا أسئلة منطقيّة: "هل وجد لحظة الإلقاء سامع شديد الانتباه يحفظها بمجرّد سماعها، أو نُبّه في الوقت المناسب ليعمل على جمعها تدريجيّا". وانتهى إلى أنّ كلّ هذه القضايا قد تشكّك في واقعيّة الارتجال فيها.

[1] عفيف عبد الرّحمان، **الشّعر وأيام العرب في العصر الجاهليّ** ص: 402

[2] بن الشّيخ، **الشّعرية العربية** ص: 119

[3] القولة لأرسطو، أوردها رامان سلدن في **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 193

[4] القولة للقديس توما ألاكويني، أوردها رامان سلدن **المرجع نفسه** والصفحة نفسها.

[5] **المرجع نفسه** ص: 194 يورد المؤلف مجموعة من الحجج منتهيا إلى أنّ التسليم بطبيعة خاصّة للنساء (الإباضة، الطمث، المخاض، كون النساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرّجال، اختلاف أفكارهنّ ومشاعرهنّ إزاء ما هو مهمّ وما ليس مهمّا، هيمنة الرّجل على الخطاب، ذلك أنّ الكاتب يخاطب القراء كما لو كانوا رجالا دائما، أضف إلى هذا وقوع المرأة في فخ "حقيقة الذّكر" وتسليمها بتعريف الذّكر للأنثى...) تنطوي على خطر الانتهاء –بطريق مختلف فحسب– إلى الوضع نفسه الذي يتّخذه المتعصّبون من الذّكور.

ولسنا نثير هذه القضايا رصداً للفروق القائمة بين الجنسين أو دحضا إيّاها أو إرساءً لتصوّر جديد مخالف لما هو سائد، وإنّما نسعى- في مجال دراسة الأدب- إلى أن نفسّر ظاهرة لافتة للنّظر بغيابها لا بحضورها وهي قلّة أدب المرأة - أعني قلّة الأشعار والأعمال الأدبيّة المنسوبة إلى المرأة في جميع الحضارات لا إلى المرأة في قديم حضارة العرب.

ولإثارة هذا الموضوع جملة من المبرّرات، من أهمّها وحدة الموضوع في ما نظمته من أشعار، قليلة أو كثيرة، وسيطرة المقطوعة والنّتف والأبيات اليتيمة على شعرها بوجه عامّ، ويضيف مؤرّخو الأدب إلى هذه المعطيات بروزها في غرض خاصّ هو الرّثاء أو في أغراض مخصوصة لا تجاوز الفخر والغزل. بل إنّ الإطالة في قصائد المرأة «لم تبلغ ما صنعه الشعراء من الرّجال على طريقة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه، أو ابن الرّومي الذي عُرف بتلك الإطالة. ويبدو أنه من الممكن أن نجد مبررا لهذا الإيجاز الذي يعدّ السّمة الغالبة على شعر المرأة من منطق تجاربها الخاصّة، ذلك أنّ دوافع الشاعرة إلى إطالة النّظم في قصائد طويلة يبدو أمرا غير مطروح إلا في أحاديث الرّثاء»[1] ويسلك بعضهم مسلك الشكّ في ما وصلنا من أشعار النّساء منطلقا من اقتناع بأنّ للمرأة أشعارا أغفلها الرّواة والمحققون إمّا إعراضا عنها أو استنقاصا من شأنها[2] وقد لاحظ أكثر من ناقد، ممن درس الشّعر العربيّ أنّه "أمام هذا الفيض الزّاخر من شعر الرّجال لا نجد إلا قلّة من شعر النّساء وبخاصّة في الكتب الأولى التي جمعت

---

[1] مي يوسف خليف، **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم**، ص: 157 وتقول الباحثة (ص: 51): "نلمح بداية كثرة هائلة من شعر النساء، في إطار فنّ الرّثاء بصفة خاصّة، وهنا يتقدّم هذا الموضوع كل موضوعات الشّعر التقليدية، إذ يكاد يحتلّ مكانة شعر المدح لدى الرّجال".

[2] من ذلك مثلا ما أشارت إليه مي يوسف خليف في معرض حديثها عن مظاهر الإهمال وأسبابه، فهي ترى أنّ أصحاب المختارات الشّعريّة قد أعرضوا عن جمع أشعار النساء وجعلت اختفاءها التامّ مظهرا من مظاهر الغبن الذي أصابها. وهو ما جعلها توجّه دراستها إلى "استكشاف المجالات المشتركة في حركة الشّعر بين الرّجل والمرأة، وذلك على مستوى الإدراك العامّ لمظاهر التشابه، أو تأمل أنماط الاختلاف، أو محاولة التعليل لهذا أو ذاك من واقع الدرس التاريخي أو الأدبي، كما أنها محاولة للسعي وراء الجوانب الفنية التي يمكن من خلالها استكناه طبيعة القصيدة العربية حين تتحول إلى نموذج من نماذج الأدب النسائي الذي تحكمه ظواهر فنية متميزة على مستوى التصوير واللغة والصياغة (...) ثم هي محاولة لتتبع عالم المرأة من خلال شعرها، وسعي للغوص في أعماق هذا العالم بكلّ أبعاده النفسية والاجتماعية والإبداعية، من خلال رصد حركة الفنّ، وتحليل أساليب الصياغة الجمالية " ينظر: **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم**، ص: 6

الشعر، كالطبقات لابن سلام، والمفضّليات للضبّي، ومعجم الشعراء للمرزباني، والمؤتلف والمختلف للآمدي، والحماسة لأبي تمام. فمثلا في المفضليات للضبي مرثية واحدة لامرأة من بني ضُبيعة في خمسة أبيات وليست هذه المرأة معروفة الاسم أو العصر. وذكر ابن سلام من أصحاب المراثي متمم بن نويرة والخنساء وأعشى باهلة وكعب بن سعد الغنوي، ثمّ قال: والمقدم عندنا متمم بن نويرة، ثمّ ذكر الخنساء في إيجاز جدّا بقوله: بكت الخنساء أخويها صخرا ومعاوية، فأما صخر فقتله بنو أسد، وأما معاوية فقتله بنو مرّة من غطفان. ولم يذكر الآمدي في المؤتلف والمختلف إلا بضع شاعرات. ولم يذكر المرزباني في معجم الشعراء امرأة". [1]

ومجمل أسباب الإهمال والإغفال اثنان: أسباب مقاليّة متصلة بطبيعة النصّ الإبداعيّ وأسباب مقاميّة متعلّقة بمجمل ظروف إنشاء النصّ ووضع منشئه:

أمّا الأسباب المقاليّة فكامنة في ما تميّز به أدب المرأة عامّة لدى العرب قديما، وهي ميزات استخلصها النقاد بعد نظر في ما أنشأته المرأة من أشعار وقصص وأخبار. لقد لاح لهم أنّ أدب المرأة لم يتح له أن يسير في ركاب الأدب وأن يشرّق ويغرّب وتتناقله الألسن ويحفظه الرّواة ويستشهد به النحويّون والبلاغيّون لأنّه خالف ذائقة التقبّل من جهات عديدة مثّلت لدى نقّاد الشّعر علامات الشّاعريّة ومفاتيح الشّعر:

- من جهة **معجم الشّعر وقيمته**: لقد جاء شعر النّساء بسيطا واضحا سهلا قليل الغريب في عصر احتفل الرّواة فيه برواية الغريب وإذاعته وأبدوا على ذلك حرصاً، وبذلك آثر النقاد والرّواة الفحولة والجزالة والقوّة والرّصانة -وهي في شعر الرّجال أوضح- مغفلين بذلك شعر النّساء- وفيه لين وضعف- وفي هذا يقول الحوفيّ: "ولا ننسى أنّ الكتب الأولى للمختارات وهي القصائد المطولة المسماة بالمعلقات- التي اختارها حماد الرّاوية (ت155هـ) وجمهرة أشعار العرب للقرشي (ت170هـ) والمفضليات للضبي (ت 178هـ) والأصمعيات للأصمعيّ (ت216هـ) كلها ليست خالية من شعر النساء فحسب

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**،دار نهضة مصر للطباعة والنّشر، الفجالة القاهرة، الطبعة الثالثة، 1980 (ط1، 1954، ط2، 1963) ص: 612 وما بعدها

بل من شعر المولدين أيضا. فكأن هؤلاء وجدوا في شعر المرأة رقة وسهولة فألحقوا شعرها بشعر المولدين."[1]

-من جهة **بنية القصيد**: لقد جاء أغلب شعر النّساء أحاديّ الغرض مخالفاً بذلك بناءً مستجاداً قائما على تعدّد الموضوعات وتنوّع الأغراض، ويستدلّ النّقّاد على ذلك بما حظيت به القصيدة الجاهليّة من إعجاب واستحالتها في مجال الإبداع أنموذجا أمثل يُحتذى ويُدعى الشّاعر إلى النّسج على منواله. ويترتّب على أحاديّة الغرض ضعف النّفس، فإنّما نشأت المطوّلات لارتحال الشّاعر في الفنون والأغراض ارتحالا يمكّنه من تنويع الأساليب.

– من جهة **الغرض المطروق في القصيد**، فالمشتهر الشائع من أشعار المرأة قد اتصل بالحماسة وانعقد على الحروب والمفاخرات، وهي موضوعات مثّلت أوسع أبواب الشّعر العربيّ في الجاهليّة "حتى إنّ القبائل التي كانت تنعم بالسلام الطويل لم ينبغ فيها إلا القليل من الشعراء "فمثلا بالطائف شعراء وليسوا بالكثير، وإنّما يكثر الشّعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم. والذي قلّل من شعر عمان، وأهل الطائف في طرف، ومع ذلك كان فيهم أبو الصلت وابنه أميّة وغيلان بن سَلَمة وكنانة بن عبد ياليل، وأبو محجن بن حبيب الثقفي. وقد كانت الحرب والحماسة أخلق بالرّجال من النساء، وإن كنّ قد شاركن في هذه وفي تلك". [2]

وفي هذا السياق لاحظ نقّاد أنّ المرأة لم تُجد في مجال الشّعر غرضا إجادتها الرّثاء، ولم تقدر على غيره اقتدارها عليه. وللنقّاد في تفسير هذه الظّاهرة الإبداعيّة تأويلات تعوزها الحجج القويّة المقنعة، بل كثيرا ما تكون تأويلات لا تخلو من الغرابة والسّذاجة، يقول مؤلّف كتاب المرأة في الشّعر الجاهليّ: "والرّثاء هو المجال الفسيح الذي تطلّقت فيه عواطف المرأة، لأنّه نوع من النواح والبكاء، وإنّ المرأة لتلجأ إلى دموعها أوّل ما تلجأ إذا حزبها الدّهر أو كَرَبها القضاء، وإنّها لتلذّ الحزن وتستديمه، ثمّ تنفّس عن نفسها إن

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 612 وما بعدها
[2] **المرجع نفسه** والصّفحة نفسها

كانت شاعرة بمقطوعات تسكب فيها لوعتها وحرقتها"[1]. ويقول في السياق نفسه: "والنساء يفثأن حزنهنّ بالدّموع الغزار الحرار، وبالآهات والأنات والعويل وبالصمت الحزين والاستغراق الأليم والذكرى الموجعة، فإذا ما عمدن إلى القريض متحن من عاطفة قد تنفست، وأوين إلى لغة كان البكاء والنشيج والدّمع السخين أطوع منها وأصدق تعبيرا"[2]

- من جهة أصالة التّعبير والمقوّمات الجماليّة العامّة:

هل كان لرثاء النّساء خصائص تميزه من رثاء الرّجال؟

يقتضي الجواب على هذا السّؤال النّظر الدّقيق في مدوّنة رثائيّة نسائيّة كلّما اتسعت وتنوّعت كانت نتائج التحليل أقرب إلى الصدّق وأبعث على اليقين. وقد سعى بعضهم إلى رصد ما يميّز مراثي النساء من مراثي الرّجال فاستبان له أنّ الموضوعات التي انعقد عليها رثاء المرأة هي نفسها في مراثي الرّجل، وأنّ صورة الفقيد في المرثيّتين واحدة لا تكاد تتعدّد، وقد كان بإمكان المرأة أن تطرق موضوعات لا تجيد طرقها غير المرأة، وتتحدّث عن قيم تختلف عن القيم التي ذكرها الرّجل حتى تُكسب بذلك المرثيّة أصالة، كان بإمكانها مثلا أن ترثي ابنها رثاءَ تأميل فتذكر "ما كانت تتشوف إليه من أن يشبّ ويكبر فتُحبَر به وببنيه، ولم تتحدّث زوجة عن دماثة زوجها وحسن عشرته لها وعطفه عليها، ووفائه لها"[3] ولكنّ مراثيها ماثلت مراثي الرّجل مبنىً ومضموناً ولم تخرج عن وصف أحزانها وتعداد مناقب الفقيد عن منهج

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 612

[2] المرجع **نفسه** والصّفحة نفسها.

[3] المرجع **نفسه** والصّفحة نفسها. اعتمد الحوفي في تحليله، نماذج من مراثي النساء وقد ضرب على صحّة رأيه أمثلة من قبيل ما أحسّه في رثاء الخنساء يقول: "فمثلا ترثي الخنساء صخرا بالشّجاعة والكرم وإغاثة الجار وإصلاح ذات البين والحلم (...) وهي في رثائها لا تخرج عن وصف أحزانها، وتعداد مناقب أخويها، كما يعدد الرّجال مناقب الرّجال(...).وهي تنزع النزوع نفسه في رثاء زوجها مرداس بن أبي عامر السّلميّ فتشيد بعزيمته وشجاعته وقوّته وتخليصه السبايا (....) وكذلك فعلت ليلى الأخيليّة في رثاء توبة بن الحميّر، وزينب بنت الطّثريّة في رثاء أخيها يزيد، وليلى بنت طريف في رثاء أخيها الوليد بن طريف الشّاري وهؤلاء وأولئك- ماعدا الخنساء في بعض مراثيها- لم يُجدن تشقيق المقال في وصف ما تعتلج به قلوبهنّ من اللوعة والأسى. ثمّ إنّ المرأة في رثائها لابنها مثلا لم تتحدث عما كانت تؤمله فيه، أو عمّا كانت تتشوف إليه من أن يشبّ ويكبر فتُحبَر به وببنيه، ولم تتحدّث زوجة عن دماثة زوجها وحسن عشرتها لها وعطفه عليها، ووفائه لها".

الرّجل في الوصف والتّأبين. بل "قلّما نستطيع أن نميّز رثاء امرأة من رثاء رجل، وقلّما نجد في مراثيهنّ ملامح ناطقة وسمات كاشفة تنبع من الأنوثة، وتعبّر عن عواطف الإناث."[1]

وعلى خلاف هذا الرّأي كان رأي مي يوسف خليف إذ انتهت في بحثها عن شعر النّساء إلى أنّ بين الشّعرين- شعر الرّجل وشعر المرأة- نقاط تشابه واتفاق ونقاط تمايز واختلاف.

وقد برّرت التشابه برغبة المرأة في معاضدة الرّجل ومشاركته في أصعب مواقفه[2] نافية خروجها عن طبيعتها الأنثوية، وقدّمت فصلا عنوانه ألوان التميّز،[3] سعت فيه إلى استقصاء الصور والعبارات التي تكاد تختصّ المرأة بها في شعرها ولا تبرز في شعر الرّجل من ذلك تشبيهها الدمع بالجمان وحديثها عن السّوار كمادّة تشبيهيّة أقرب إلى طبعها وجزء من صلبها، وعن الحلي وتزيين عنقها، وعن الكحل والمهر والبرقع والنار والحطب والرّحى والقِدر والرّجل والطبخ، والثكل وحلق الرّأس والضرب بالنعل[4]

وإذا ما استثنينا هذه النقاط- وهي قليلة عددا وضعيفة تأثيرا- تبيّن لنا أنّ موضوعات القول بينهما مشتركة وأساليب التّعبير عندهما لا تكاد تختلف. وعلى ذلك يتساءل بعضهم عمّا إذا كان استئثار الرّجل بالمجد الشعريّ والفنيّ مردّه إلى عجز المرأة عن الإبانة والتّعبير، وعدم بلوغ أشعارها ذلك المبلغ الذي تسطو به على الذّائقة فيُتداول ويَنتشر.

ينفي الحوفي هذا التبرير مؤكّدا أنّ "القدرة التي أسعفتهنّ بالإشادة بالمحامد كفيلة أن تسعفهنّ بتصوير ذلك. وأرجّح أن محاكاتهنّ للرّجال في رثائهم وفي إشادتهم بفضائل المرثيّ، وأنّ ضيق أفق خيالهنّ، وعجزهنّ عن تصوير حزنهنّ، والتعبير عن مشاعرهنّ بحيث يشركن الآخرين والأخريات معهنّ فيما يشعرن به، هي السبب فيما نرى من شبه رثائهنّ برثاء الرّجال، وفيما نرى في مراثيهنّ من احتباس على ذكر المحامد العامّة"[5]

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 612 وما بعدها
[2] مي يوسف خليف، **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم** ص: 177
[3] **المرجع نفسه**، ص: 193 وما بعدها
[4] **المرجع نفسه**، ص: 200
[5] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 612

في بحث الحوفيّ عن صورة المرأة في أشعارها مزلقان منهجيّان **أوّلهما** ما يترتّب على هذا الرّأي من القول بالانعكاس ونقل الصّورة نقلا أمينا وهو أمر في مجال الأدب محالٌ لأنّ مراياه مخادعة ودرجة الإيهام والتّخييل فيه عالية، بل إنّ رأي الحوفيّ يصبح رأيا مغلوطا إذا علمنا أنّ أفضل صور المرأة وأدقّها وأكثرها إيهاما بالواقع هي تلك التي أنشأها شاعر من الرّجال تقمّص شخصيّتها وانتحل أنوثتها وعبّر بلسانها، والحكم قديم في أشعار العرب وحديث، حسبنا النّظر في تلك المقاطع التي أنطق فيها بشّار بن برد المرأة أو تكلّم فيها أبو نواس بلسانها. أمّا المزلق المنهجيّ **الثّاني** فكامن في إسراع النّاقد إلى الاستنتاج وتعميم الحكم انطلاقا من قصائد محدودة العدد وشواهد تحتمل الرّأي ونقيضه. أفلا يوجد في مراثي النّساء ما يجلي خصوصيّاتها ويميّزها من مراثي الرّجال؟ ألم يكن التجلّد وحبس الدّموع من مظاهر الرّجولة ولطم الخدود وخمش الوجوه وشقّ الجيوب وذرف البكاء من طقوس النّساء؟

يبدو أنّ الحوفي –وهو يستخلص الحكم– قد قصر نظره على قسم واحد من أقسام المرثيّة، هو ذلك القسم المختصّ بالمرثيّ ولم يركز على القسم المنعقد على ذات الرّاثيّ أو ثالث الأقسام المتعلّق بالدّهر ومرادفاته، وذلك بالرّغم من انتباهه إلى جملة من السّمات الخاصّة التي تُكسب مرثيّة المرأة أصالة من قبيل المقارنة التي عقدها بين قصيدة للخنساء من جهة وقصائد لأنس بن مُدركة الخثعميّ ولأبي ذؤيب الهذلي وغيرهما من جهة ثانية. لاحظ الحوفيّ أنّ معاني الرّثاء في قصيدة الخنساء منعقدة على كثرة الدّموع ومرارة الحياة وفقد السّند وكآبة القلب وفقدان التصّبر وحرقة الفؤاد وطأطأة الرّأس وشرقة الغصّة، وفي المقابل انعقدت معاني الرّثاء في قصيدتي الخثعميّ والهذليّ على معاني التجلّد والتّماسك والتفاخر بالتجلّد والتشبّه بالحجر وعدم الاستسلام لريب الزّمان. يقول الخثعميّ: [البسيط]

كَم مِن أَخٍ لي كَرِيمٍ قَد فُجِعتُ به ثمّ بَقيت كَأنّي بَعْدَهُ حَجَرُ

لا أستَكينُ عَلى رَيبِ الزّمَانِ ولاَ أغضي على الأمرِ يَأتي دُونَه العذرُ

ويقول أبو ذؤيب الهذليّ وقد فُجع في أبنائه الثمانية: [الكامل]

وَتَجَلُّدِي للشّامتينَ أُرِيهِمُ أنّي لِرَيْبِ الدّهْرِ لاَ أَتَضَعضَعُ

وَلَقد أرَى أنّ البكاءَ سفاهَةٌ ولَسوفَ يُولَعُ بالبُكا مَن يُفجعُ

وهكذا ينتهي الناقد إلى أنّ النّساءَ "أشجى من الرّجال قلوبا عند الفجيعة، وأشدّ منهم حزنا، وأعظم لوعة، لأنهنّ أضعف احتمالا، وقلوبهنّ أسرع انخلاعا [وأنّهنّ] يفثأن حزنهنّ بالدّموع الغزار الحرار، وبالآهات والأنات والعويل وبالصمت الحزين والاستغراق الأليم والذكرى الموجعة، فإذا ما عمدن إلى القريض متحن من عاطفة قد تنفست، وأوين إلى لغة كان البكاء والنشيج والدّمع السخين أطوع منها وأصدق تعبيرا [وأنهنّ] أكثر من الرّجال ذكرا للوعة، وأكثر حديثا عن البكاء والدّموع والوجيعة، لأنّ ضعفهنّ وأنوثتهنّ وسرعة انفعالهنّ كلّ أولئك يتجلّى في تصوير للتّرح بالحديث عن البكاء ومخاطبة العيون والدّموع، حتّى لتتسم مراثيهنّ بالنّواح أكثر مما تتسم بغيره، ونواحهنّ متشابه لا تمايز بينه ولا خلاف."[1]

ويصل الناقد ندرة الحكمة في رثاء النساء بانصرافهنّ إلى النّواح، واستغراقهنّ في الرّثاء والبكاء استغراقا يحول دون ظهور الحكمة وبروز التأمّلات في الدّهر والحياة، ذلك أنّ عاطفة المرأة ملتهبة فائضة متدفقة، والحكمة وليدة العقل والتفكير.

وقد أغرت هذه المقارنات عديد الباحثين باستخلاص فوارق جوهريّة بين الرّجل والمرأة استخلاصا يستعين بسائر المعارف بغية الإقناع. وفي هذا السّياق رأى الحوفي- في معرض تبريره هذه الفروقات الفنيّة- أنّ "المرأة تجنح إلى التخصيص، والرّجل يجنح إلى التعميم، فنظرته شاملة، ونظرتها جزئيّة، ونظرته موضوعيّة مجرّدة، ونظرتها فرديّة محدّدة، لهذا لم تمد نظرها إلى ما وراء الفاجعة من عبر وعظات ومفارقات"[2]

ويحتجّ بقول بعض الباحثين والمفكّرين من أنّ المرأة بوجه عامّ "تجذب انتباهها حادثة مّا أكثر من فكرة مّا، والرّجال يهتمّون بعلاقات الأشياء أكثر من اهتمامهم بالأشياء ذاتها. وهذا الرّأي يتّفق مع رأي جون ستيوارت ميل، لأنّه رأى أنّ المرأة تفكر في الأشياء على أنّها جزئيات منفصل بعضها عن بعض، ولا تفكر فيها على أنّها مجموعات متّصلة مترابطة"[3]

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 612 وما بعدها

[2] **المرجع نفسه** والصفحة نفسها.

[3] **المرجع نفسه** والصفحة نفسها.

أمّا **الأسباب المقاميّة** التي حالت دون بروز شعر النّساء ونضجه واكتماله فهي- في نظر الدّارسين- عديدة نذكر منها ما تعلّق بوظيفة الشّاعر في القبيلة، فهو لسانها الذّائد عن حرمتها المذيع محامدها المشيد بفضلها والمخلّد لمآثرها، وهو موضوع أوسع من أن يُستقصى، وقد تطرّق إليه ابن رشيق في مناسبات عديدة في سياق حديثه عن فضل الشّعر والاحتجاج له في باب الرّدّ على من يكره الشّعر كما تحدّث عنه في باب شفاعات الشعراء وتحريضهم وأورد أبوابا في مكانة الشّعر وتأثيره منها باب احتماء القبائل بشعرائها وباب في منافع الشّعر ومضارّه وباب تعرّض الشعراء[1]

وممّا ينتهي إليه قارئ هذه الأبواب أنّ فعل الشّعر في حضارة العرب وتأثيره في النفوس من فعل القرآن- الكلام الإلهيّ المقدّس- بل هو أجلّ في مراتب العرفان والإدراك شأناً، يفتح المستغلق ويقرّب البعيد وييسّر للأذهان العسير عليها فهمه، يبرز هذا في محاولة فهم القرآن وتفسيره بالشّعر، وقد أورد ابن رشيق في معرض الاحتجاج للشّعر أخباراً منها خبر عن ابن عباس مفاده أنّه كان يقول: إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب، فإنّ الشّعر ديوان العرب. وكان إذا سئل عن شيء في القرآن أنشد فيه شعراً[2]

وقد يكون من فضل القول الخوض في وظيفة الشّعر النفعيّة ومبلغ تأثيره في النفس والمجتمع، وإنّما أمكن للشّعر -بقوّته الخارقة التي لا يدري المتقبّل في أحيان كثيرة مأتاها- أن يغيّر صور الأشياء منعكسة في الأذهان ويحرّف صور الواقع ترغيبا وترهيبا، استمالة وتنفيراً، إغراء وتحذيراً، فيرفع من قدر الوضيع الجاهل ويضع من قدر الشريف الكامل. ولعلّ من أطرف الأخبار المتناقلة لدى العرب في كتب التاريخ والأدب ما تعلّق بهجو جرير عبيدَ بن حصين الرّاعي، تنشأ القصيدة في ظروف غامضة وطقوس هي أشبه بطقوس السّحر والوحي، يُحكى أنّ صاحبها قد محض لها قريحته تدبّرا وتفكيرا فسهر وأرق وطالت ليلته حتّى انبلج صبح الشّعر فيها بقصيدة سمّاها "الدّمّاغة" وسمّتها العرب "الفاضحة" بيت القصيد فيها: [الوافر]

---

[1] ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج1 ص: 20 (باب الرّدّ على من يكره الشّعر) وباب شفاعات الشّعراء وتحريضهم. ص: 45- 51 باب احتماء القبائل بشعرائها ص: 53-55 وباب في منافع الشّعر ومضارّه ص: 59 – 64 وباب تعرض الشّعراء ص: 65 وما بعدها

[2] **المرجع نفسه**، ج1، ص: 20 (باب الرّدّ على من يكره الشّعر)

فَغُضَّ الطّرفَ إنّك مِن نمَيرٍ   فَلاَ كَعْباً بَلغتَ ولاَ كِلاباَ

بيتٌ... أطفأ بعده الشّاعر سراجه–وللنّار في هذا السياق إيحاءات عديدة– ونام بعد أن قال: "قد والله أخزيتهم آخر الدّهر"، ويؤكّد ابن رشيق تحقّق هذا المقصد مثبتا أنّ المهجوّين لم يرفعوا رأسا بعدها إلا نكس بهذا البيت، مورداً خبرا مفاده أنّ بني نمير قد أصبحوا من بعدها ينتسبون بالبصرة إلى عامر بن صعصعة ويتجاوزون أباهم نميرا إلى أبيه هربا من ذكر نمير وفرارا ممّا وسم به من الفضيحة والوصمة[1]

ولمثل هذه الأسباب كانت قبائل العرب تحتمي بشعرائها وتحتفل بنبوغها[2] وكان بالإمكان أن تنهض المرأة بهذه الوظائف، فحسبها أن تقول شعرا يحقّق التأثير المقصود، ولكنّ ذلك لم يحصل على الوجه الذي كان يمكن أن يكون عليه. وليس الغياب في هذا الموضع رديف الإقصاء والاستبعاد، وإنّما هو رديف عدم الاستجابة، موصول بشكل القصيد ومحتواه وقوّته التأثيريّة، وهي أسباب موصول بعضها ببعض، وفي هذا السياق يرى صاحب كتاب المرأة في الشّعر الجاهليّ أنّ الرّجل قد هيمن على جلّ الوظائف الاجتماعيّة واستبدّ بها، فهو ناصر المستضعف ومُنجد المستنجد ومُغيث الملهوف ومُلقح الحروب وجامع الغنائم وحامي الجار ومُكرم الضّيف، و مُذيع محامد القبيلة، والمدافع عنها والمُشيد بفضلها، وهي أنشطة إليه توكل وبها ينهض دون المرأة. فلا عجب في نظره أن تُغري أشعار الرّجال الذّائقةَ فتقبل عليها وتحفظها، وأن تُهمَل أشعار المرأة فقد "قلّ في شعر النّساء ذكر الحروب والأيام، فلم يجد المؤرخون والإخباريون فيه طلبتهم"[3]

وللمؤسّسة النّقديّة دور بالغ في تحقيق شهرة شعراء وإخماد ذكر آخرين، فقد تضمّنت كتب اللّغة والأدب والبلاغة والتفسير عددا مكثّفا من الشّواهد، واستناداً إلى معيار حضور المستشهد به تفاوتت منازل الشعراء

---

1 ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص: 39

2 **المرجع نفسه**، ص: 53-55 باب احتماء القبائل بشعرائها، وفي هذا يقول ابن رشيق: "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر– كما يصنعون في الأعراس– ويتباشر الرّجال والولدان لأنّه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بفضلهم (...) وهذا الباب أكثر من أن يُستقصى"

3 أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي** ص: 619

وتنوّعت مواضع إجادتهم، فمنهم من كان حجّة يعتدّ به ويعوّل عليه، ومنهم من لم يزد ظهوره في مدوّنة النّقاد على المجاملة اتّقاءً لشرّ الحياء منهم. وهذا الأمر حاصل بين الرّجال بله بين الرّجال والنّساء، وهو ما اعتُبر لونا من ألوان التعصّب، لاحظه كثيرون ممن خاضوا في غمار هذا المبحث، مستنكرا الاعتراف بفضل من برز في المجال المذكور، واختصّ في الغرض موضوع المفاضلة، "فقد ضرب المثل ببعض الشعراء في إجادة فنون خاصّة، ولم يضرب بالخنساء مثلا في إجادتها الرّثاء. من ذلك قول ابن الأعرابيّ: لم يصف أحد قطّ الخيل إلا احتاج إلى أبي دؤاد، ولا وصف الخمر إلا احتاج إلى أوس بن حجر، ولا وصف أحد نعامة إلا احتاج إلى علقمة بن عبدة، ولا اعتذر أحد في شعره إلا احتاج إلى النابغة الذبياني. وقد سبق إيثار ابن سلام لمتمم بن نويرة في الرّثاء، ومثل هذا كثير في كتب الأدب".[1]

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 619.الأمثلة على ذلك كثيرة من ذلك هذا الخبر وهو أقرب إلى المفاضلة الانطباعيّة التي تفتقر إلى المعيار الدقيق السليم والتبرير الواضح المقنع: أنشدت الخنساء النابغة بسوق عكاظ بعد أن أنشده الأعشى وحسان– وكانت له قبة حمراء تأتيه فيها الشّعراء فتنشده– فقال لها: ما رأيت ذا مثانة أشعر منك. فقالت ولا ذا خصيتين. وروى أنّها أنشدته قصيدتها التي مطلعها قذى بعينك أم بالعينّ عوّار...حتى انتهت إلى قولها:

وإنّ صخرا لتأتمّ الهداة به   كأنّه علم في رأسه نار

وإنّ صخرا لمولانا وسيّدنا   وإنّ صخرا إذا نشتو لنحّار

فقال لها: لولا أنّ أبا بصير–يريد الأعشى– أنشدني آنفا لقلت إنّك أشعر الجنّ والإنس، أنت والله أشعر من كلّ ذات مثانة. فغضب حسان وقال: والله لأنا أشعر منك ومنها ومن أبيك وجدّك. ويظهر أنّ حسانا أراد فيما بعد أن يهوّن من حكم النابغة فقد روى عنه قوله: جئت نابغة بني ذبيان فوجدت الخنساء حين قامت من عنده، فأنشدته، فقال إنّك لشاعر وإنّ أخت بني سُليم لبكاءة. فما الذي منع النابغة من الحكم للخنساء؟ ولم فصل بينهما مستندا إلى الفروق الجنسيّة (ذات مثانة وذو...) ويذكر الحوفي أسبابا أخرى ليست لها الأهميّة نفسها، فهو يرى أنّ ضياع الشّعر الجاهليّ وفقدان الكثير منه كان من أسباب قلّة ما وصلنا من شعر النّساء، ويرى– في السياق نفسه– أنّ نشأة الشّعر في أجواء الحروب والمفاخرات وارتباطه بها ممّا جعله وقفا على الرّجل دون المرأة... ولكنّ هذه الرّواية غير مقنعة، بل هي متهافتة إذا عرفنا أنّ صخرا قتل يوم الكلاب أو يوم ذات الأثل نحو 615م والنابغة مات سنة 602م أو في سنة 604م كما يذهب إلى ذلك بعضهم، فكيف يتسنّى لها أن تقف في سوق عكاظ قبل قتل أخيها بنحو إحدى عشرة سنة وتنشد النابغة قصيدتها الرّائيّة؟ ويذهب بطرس البستاني في تأويل هذه الرّواية إلى الرّغبة في اختلاق الطعن في شاعريّة حسّان بن ثابت الأنصاريّ. ينظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب في الجاهليّة وصدر الإسلام**، ص: 195.

ولكنّ للبحث وجهة مقابلة ومسلكا آخر، فبدلا من أن نسلّم بقلّة شعر النّساء ونبحث في الأسباب الكامنة وراء هذا التّغافل أو الإغفال، يمكن أن ننطلق من اقتناع بأنّ للنّساء في الأدب العربيّ القديم أشعارا وفنونا من القول موجودة في معنى خفيّة، في حاجة إلى من يقرع بابها ليعرف قابها، وعندئذ يتغيّر مسار البحث إذ نوجّه همّتنا صوب المؤلّفات التي اهتمّت بجمع أشعارهنّ ونقده. ومتى أمكن ذلك استبان لنا أنّ قلّة شعر النّساء مأتاه تقصير الرّجل في البحث عنه لاعتبارات عديدة. والأمر هنا مختلف عن سابقه إذ الفارق كامن بين ثلاثة أنواع من النّساء: من عجزت–لأسباب بيولوجيّة أو غيرها– عن إنشاء النصّ، ومن أنشأت نصّا عجز– لأسباب فنيّة ومقاميةّ– عن الصّمود في وجه المؤسّسة النقديّة الرّجوليّة، ومن أنشأت نصّا ثوى في ثنايا التاريخ وبطون الكتب وعجز المتقبّل عن استخراجه ودراسته نزعة منه إلى المجهود الأدنى ومسايرة للسائد من الأحكام والتصوّرات. وفي هذا السّياق يمدّنا البحث في المراجع بجملة من الكتب المخصّصة لجمع شعر النّساء وآدابهنّ[1]. فهل يكون العيب في آلة النّظر لا في المنظور إليه؟

إنّ المراجع التي تناولت شعر المرأة في قديم أدب العرب وافرة،[2] غير أنّ استدعاء الأشعار وطرائق الحديث عنها والبحث فيها قد كانت متنوّعة ومختلفة، متأرجحة بين الاكتفاء بمجرّد الرّواية والإخبار تأكيدا على

---

[1] أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 607 يقول: "ثم حفلت المراجع بشعرهنّ في الجاهليّة والإسلام كالأغاني. بل لقد ألّف المرزباني كتابا في ثلاثة أجزاء جمع فيه كثيرا من شعرهنّ سماه **أشعار النساء** لكن الموجود منه الجزء الثالث وحده، وقد ذكر ياقوت أنّ شعر النساء للمرزباني في ستمائة صفحة. وللخرنق أخت طرفة ديوان مخطوط ثمّ طبع. ولجنوب الهذليّة ديوان ذكره صاحب كشف الظنون(ج3–ص: 271) وألف السيوطي كتاب **نزهة الجلساء في أشعار النساء**، وذكر في مقدمته أنه جزء لطيف في الشّاعرات المحدثات دون المتقدمات من الجاهليات والمخضرمات، فإن أولئك لا يُحصَين كثرة، حتى إن الطّرمّاح جمع كتابا في أخبار النساء الشّواعر فجاء في عدّة مجلدات رأيت منها المجلد السادس، وليس هو الأخير".

[2] من قبيل كتاب النساء ضمن **عيون الأخبار** لابن قتيبة، **نزهة الجلساء في أشعار النساء** للسيوطي، **أشعار النساء** للمرزباني، **أخبار المرأة في أغاني الاصفهاني** وكتاب **الإماء الشّواعر** المنسوب إلى الإصفهاني، ومراجع أخرى من قبيل كتاب عبدالله عفيفي، **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، وبشير يموت، **شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام** وزينب فواز، **الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور**، و قدرية حسين، **شهيرات النساء**، و عمر رضا كحالة، **أعلام النساء في عالمي الجاهلية والإسلام**..ومي يوسف خليف، **الشّعر النسائي في أدبنا القديم**،وقد تضمّن في قائمة مراجعه كتبا كثيرة غير ما ذكرنا.

حضورها في المشهد الشعريّ والنّقديّ، وبين محاولات متفاوتة جدًّا وجهدا وأهميّة لتبيّن خصائص تلك الأشعار ومقارنتها بأشعار الرّجل والبحث في علل الالتقاء والافتراق، والتماثل والتمايز.

ولعلّ الغالب على تلك المحاولات بقاؤها في مستوى إثارة القضيّة والتأكّد من وجودها أكثر ممّا كانت تحليلا لتلك النصوص صياغةً ومضامينَ. فقد نزع أكثرهم-بل أكثرهنّ- إلى استجلاب شواهد تاريخية متنوعة حول حضور المرأة في المجتمع ومشاركتها السياسيّة ومواقفها الخطيرة أحيانا[1]. وإدارتها بعض المجالس الأدبيّة الطّربيّة ومنتديات الشّعر وحفظها الأشعار وإبدائها بعض الأحكام النقديّة،وغالى بعضهم -أو غالت بعضهن- في الوصف بالتركيز على تفوّق المرأة على بعض الشعراء وإقرارهم بتفوّقها "وتحوّلها ناقدة للشعر إلى جانب كونها مبدعة فيه" وأخبار أخرى تجمع على وجود ذوق نسائي في تلقي الشّعر وإصدار الحكم عليه[2] وكأنّ المرأة الحديثة تنتقم لهذا الإهمال فتجمع شتات أدبها لتحيي مجدها وتردّ على ما نالها من ضيم تاريخيّ. وهي في تناولها الموضوع والبحث فيه لم تكن في مأمن من أخطار المنهج ولم تسلم أحيانا من الانحياز غير المبرّر علميّا.

إنّ الأشعار الجميلة تحفظها الذّائقة الشعريّة وقد استساغتها وطربت لها وتفاعلت معها، ولن يتحقّق هذا التأثير حتّى تكون في الشّعر بواعث ذلك التأثير يلتمسها المتلقّي في جودة الصياغة الفنيّة وعمق التجربة الإنسانيّة. والشّعر يُلقَح بالدّربة والمران والصّقل والتّهذيب، وبعَرضه على الشعراء الكبار والنّقاد، تؤمّهم الأسواق والمجالس والمساجد والأندية (وأنّى للمرأة ذلك فهي لا تتردّد على المساجد ولا تغشى النّوادي). فإذا كان التاريخ يسع إلى أن يحفظ كلّ آثار الماضي فإنّ الأدب لا يحفظ إلاّ أجود النصوص والآثار وأمتنها

---

[1] من ذلك خبر عصماء بنت مروان في استثارتها قومها على الرّسول (ص) وحضّها إياهم على اغتياله،وأمر رسول الله (ص) بقتلها. وتعلق مي يوسف خليف على ذلك مبرّرة ما حصل باقتحام المرأة بشعرها "مجالا تثير فيه الفتنة، ويخشى من خطر لسانها على الدولة في مهدها، وعلى العقيدة"(**الشّعر النّسائي في أدبنا القديم** ص: 65). والشّعر الذي كان سببا في إهدار الرّسول (ص) دم كعب بن زهير قد كان في ما بعد سببا لنيل الحظوة لديه بخلع بردته عليه. ومع ذلك لم نجد في الأشعار التي نُسبت إلى عصماء شواهد دالة على مبلغ خطورتها، وتهديدها بجدّ الدّعوة الإسلاميّة، وقد يكون ما لحقها ولحق أمثالها آتيا من موقف الاعتراض على نشر الدّعوة -أيّا يكن شكله التعبيريّ- وهو ما نرجّحه ونذهب إليه.

[2] ينظر: مي يوسف خليف، **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم**، ص: 16-33

صلة بالنّفس. وقد استجاب نصّ الخنساء لجملة من تلك المطالب الفنيّة والفكريّة فصمد وحُفِظ، أمّا الأشعار التي عدمت النّضج والطّرافة وعجزت عن التأثير في متلقّيها فقد كان مآلها النّسيان والضّياع، ولهذه الأسباب بقي شعرها وضاع شعر غيرها. وهو ما يستدعي البحث في مختلف الوظائف التي نهضت بها المبالغة في ديوان الخنساء.

II- الوظائف:

نهضت المبالغة في ديوان الخنساء بجملة من الوظائف:

1ـ الوظيفة التّعبيريّة

وظّفت المبالغة- صيغاً ومشتقّاتٍ- للإعراب عن نفسيّة الشاعرة، فما في الصّيغ من تضعيف ومدّ صوتيّ وزيادة حرفيّة، بدا مناسباً لتصوير هموم النّفس وآلامها وضعفها واستسلامها، فكأنّ الصّيغ تستنفد ما في أعماق النّفس من ثورة وغضب وعاصفة انفعال وإحساس بالألم والمعاناة، حتّى إذا ما بالغت في وصف ما في أعماقها هدأت ثورتها واستكانت نفسها وكتمت-إلى حين- يأسها وجزعها. فكانت صيغة المبالغة-منعقدة على ذات الرّاثية- وسيلة لغويّة وفنيّة بها سكبت الرّاثية لوعتها وحرقتها وأطلقت العنان لنفسها فبكت وناحت، وذرّفت الدّموع الغزار، بل وكرّرت مستديمةً البكاء واجدة إيّاه متنفّساً حين كربها الدّهر. وقد مثّلت صيغ المبالغة في هذا المستوى لحظة مناسبة لانفجار الشّعر وتدفّقه واستقطاب آهات الشاعرة وعويلها وأنّاتها وذكراها الموجعة، وعبّر عن ذلّها بعد فقد المرثيّ ومرارة الحياة تمتلئ فيها النفس غصصا وحرقة وتحترق عجزا عن الصّبر والتجلّد.

إنّها صورة مأسويّة عميقة للذات الشاعرة في رغبتها وتأميلها يصطدمان بالموت والفراق فتنكفئ والهة خائبة تنادي أخاها نجوىً، وتدعوه تلهّفا وتصوّر نفسها في حسرة الملتاع، وهي أبدا بين الشكّ واليقين، والتصديق والتكذيب، وتتجدّد المأساة.

وقد تواترت أخبار كثيرة تروي مبلغ حزن الخنساء، منها خبر يروي عجز سائر القوى (الدينيّة والسياسيّة..) عن الحدّ من جزعها أو نقلها من طور اليأس والجزع إلى التسليم للخالق والإيمان بالمصير، فالحزن لديها متجدّد، والشّعر رديف الحزن ينشأ ويتجدّد، حتّى يكاد يكون لكلّ ساعة

حزن قصيدة أو مقطوعة في الرّثاء: "أقبلت الخنساء ذات مرّة حاجّة، فمرّت بالمدينة وفيها ناس من قومها، فأتوا عمر بن الخطّاب رضي الله عنه، فقالوا: هذه الخنساء نزلت بالمدينة بزيّ الجاهليّة، فلو وعظتها يا أمير المؤمنين، فلقد طال بكاؤها في الجاهليّة والإسلام. فقام عمر فأتاها، فقال: يا خنساء. فرفعت رأسها، فقالت: ما تشاء؟ قال: ما الذي قرح عينيك؟ قالت: البكاء على السّادات من مضر. قال: إنّهم هلكوا في الجاهليّة وهم أعضاء اللهب وحشو جهنّم. قالت: فذاك الذي زادني وجعا. قال: فأنشديني ممّا قلت. قالت: أما إنّي لا أنشدك ممّا قلت اليوم، ولكن ما قلت السّاعة. فقالت: (...)" وإذا سلّمنا بصحّة هذه الرّواية تأكّد لدينا أنّ لحظة الفجيعة كانت قادح الشّعر، وأنّ استعادة الذّكرى مثّلت ناراً تُذكي اللّوعة فتبعث على إنشاد الشّعر، ولكنّه نشيد نواح ومأتم يتجدّد كلّ يوم بل كلّ ساعةٍ، ومع تجدّده تنشأ الأشعار في معادلة وجوديّة يكون فيها الشّعر رديف الألم ونتاجا له. ولكن ما كلّ الآلام تستحيل شعراً.

2ـ الوظيفة الإقناعيّة التأثيريّة

ممّا لا شكّ فيه أنّ الحديث عن الموت ليس مختصّا بالرّثاء ولا قائما فيه دون سواه، فهو موجود في المدح والفخر والهجاء والحكم وفي حديث الشاعر عمّا فعله به الحبّ وفي الشّعر الحماسيّ القائم في الغالب على تصوير مشاهد الموت، غير أنّ موضوع الموت في الرّثاء قد نحا، في شعر الخنساء خاصّة وفي قديم أدب العرب عامّة، منحى مخصوصا، وتوجّه وجهة أخلاقيّة قيميّة أكثر من انصرافه إلى قضايا الغيب والمصير الإنسانيّ. لقد كان الشاعر العربيّ قديما مدفوعا برغبة قويّة في إيجاد معنى لحياته. وقد مثّل موضوع الموت إطارا محتضنا مجموعة من القيم الإيجابيّة. وفي هذا السّياق رأى محمّد عبد السلام أنّ الموت موصول بقيم المفاخرة، وهي قيم تنتظم في حقلين دلاليّين، يتكوّن أوّلهما من قيم الحريّة(la liberté) والشّرف (la noblesse) والحسب (l'illustration des pères) والنّسب(la pureté du lignage) والعدد (le nombre)والعزّة، (l'invulnérabilité)، ويقوم ثاني الحقلين الدّلاليّين على الأنفة والإباء (la rébellion contre l'oppression) والشجاعة(le courage) والأخذ بالثّأر (la vengeance du sang) والوفاء بالعهد(la fidélité à la parole donnée) وحماية الأجير (la protection du réfugié) وإغاثة الملهوف، (le secours des personnes en danger)

وهذه القيم مجتمعةً تعبّر عن وفاء الأبناء للآباء والجدود، وتمتّن روابطهم وتمثّل الأنموذج الأخلاقيّ والسّلوكيّ الأعلى الواجب اتباعه.[1] ولعلّ هذه الوظائف تبرز لحظة الفقدان أكثر من بروزها لحظة التجسّد والأداء، فهي بغيابها وتعطّلها أكثر دلالة من حضورها في نظام القيم السائدة في المجتمع. وهي قيم تهدف إلى تقوية المجد الجماعيّ وحفظه وتخليده. وقد استطاعت الخنساء –بصيغ المبالغة– أن تثبّت الفضائل في ذات الفقيد ناصرة إيّاه على الدّهر والموت مُكسبة إيّاه وجودا جديداً.

بصيغة المبالغة فتحت الخنساء لصخر بابا واسعا من أبواب الوجود والخلود، فهي –بانتقائها هذه الصيغة– تنقله من العرضيّ الزّائل إلى الموجودالأبديّ، وتخرجه من دائرة الفناء إلى نقطة البقاء بنشره في الزّمان والمكان وبين الأحياء، بل هي تجعله *"صخرا"* صلبا جلدا ثابتا مستمرّا، تقاوم به هشاشة الوجود ولينه، وضعف الكائن وعجزه،وهي بإضفاء صفات الصلابة والقسوة عليه تثبت وجوده في الزّمان.[2]

إنّ صيغ المبالغة والظواهر الفنيّة والأبنية اللغويّة القائمة مقامها قد حرّرت صخرا من قيد الزّمان، فالأفعال مطلقة، والصّفات شاملة للأزمنة، وأسماء الفاعل في الغالب معرّفة تعريف استغراق وإطلاق، والمرثيّ قادر على الفعل ونقيضه، يهب الحياة والموت، ليّن وقاس، وأغلب ما نُسب إليه كان في شكل أسماء وجمل اسميّة "وليس ذلك إلا من أجل الصعود بصخر من الزّمانيّة والحدوث إلى الديمومة والخلود، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير

---

[1] Mohamed Abdessalem, *Le thème de la mort*, **op**. cit, p 37.

[2] أشار محمّد صديق غيث، إلى جملة من هذه المعاني في بحثه عن **التركيب الدرامي لرائيّة الخنساء مجلّة فصول**، المجلّد 8، العدد 21، سنة 1989 ص: 89 يقول: "ومع صيغة المبالغة (...) ينفتح لصخر باب واسع من أبواب الوجود والخلود (...) ولقد جاءت هذه الصيغ المتكاثرة ليجاهد بها صخر الدّهر،وليصير فعّالا على الدّوام، يصنع الفعل بعد الفعال على سبيل التثبيت والتكرار والاستمرار، وينهض فيها بالفضائل كافّة، يقيم وجوده ووجود الجماعة، يدفع صروف الدّهر والموت، تتحقّق لجماعته ولنفسه البقاء والذّكر والخلود وبذلك يصير صخر محور **القدرة** على الفعل ...ينحو بها نحوين: يذهب بالفضائل كافّة ويدفع ضرّ الدّهر ونوازله" ونحن نؤكّد هذه المعاني بسحبها على نصوص الدّيوان، وكان غيث قد استخلصها من قصيدة واحدة من طوال قصائد الخنساء:

يا عين ما لك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر وكان الدّهر ريّابا

مطلقة. فلا تحاصر بما في صيغ الأفعال من عرضيّة وجزئيّة وزمانيّة تجعلها تنقطع وتنقضي بانقضاء الفعل وانقضاء زمانه المحدود."[1]

3- الوظيفة الجماليّة

نلمس الوظيفة الجماليّة في مستويات كثيرة: في تنويع النّصوص والأشعار، وصوغ النّتف والقطع والقصائد، وفي بناء القوافي وإجراء الأروية على صور متغيّرة، تحريكا وتسكينا،وردفا ووصلا وخروجا، وفي تنويع صيغ المبالغة وتغيير مواضعها في البيت، صدرا وعجزا، تصديرا وتذييلا، وفي توزيعها في فضاء البيت وفي ما بين الأبيات ترصيعا توشيحا ، وفي التّركيب تقديما وتأخيرا، وفي المعاني تكرارا وإضافة وترديدا، وفي الأصوات مدّاً وتضعيفاً، وفي عمليّة الانتقاء صفاتٍ وأفعالا، وفي سجلات القول تمثيلا وتجسيدا وتجريدا، وفي الأسماء تعريفا وتنكيرا، وتخصيصا وتعميما، وفي بحور الشّعر تامّا ومجزوءا، ومتّسعاً ومقتضبا.... ففي جميع هذه الوجوه وبها نحن إزاء شاعرة تختبر قدرة الشّعر على تخليد الرّمز، وهي بالفنّ تهب الفقيد خلودا، مؤمنةً بأنّ المرء إنّما هو حديث بعده، فليكن الحديث جميلا.

لقد تعدّدت المراثيّ والمرثيّ واحد، فاستحال المرثيّ مطلبا فنّيا، به تحوّلت آلام النّفس إلى نصّ شعريّ جميل، وأصبحت القصيدة مطمحا فنيّا يعادل رغبة الشّاعرة في التنفّس والشكوى، وتفريج همومها بالقريض. وكان للخنساء في تجربتها الشعريّة والشعوريّة ضربان من المعاناة: معاناة الإنسان يفقد عزيزا عليه فيرى الوجود مظلما خانقا، والملأ الكثير فراغا عدما، ومعاناة الفنّان في بحثه عن أنسب الصّيغ والأبنية والتراكيب والصّور لإنشاء نصّ جميل. وقد وجدت الخنساء في صيغ المبالغة ما هوّن من معاناتها النفسيّة وارتقى بتجربتها الفنيّة.

---

[1] محمّد صديق غيث، **التركيب الدرامي لرائيّة الخنساء فصول**، م 8، العدد 21، سنة 1989

الخاتمة العامّة

التجارب الشعريّة والشّعوريّة تجارب خاصّة، تظلّ متفرّدة مختلفة مهما تُبدِ من تشابه أحيانا، ووظيفة الدّراسة الأسلوبيّة أن تُجلي وجوه التفرّد وتكشف خصوصيّات التّجارب ممّا يحقّق أصالة الشّاعر أو الكاتب، ويبين مجالات الإضافة والتميّز لديه.

وقد أفضى النّظر في ظاهرة المبالغة بين اللّغة والخطاب واستكشاف طرائق توظيفها في ديوان الخنساء إلى رصد جملة من الخصائص والمقوّمات:

- شيوع ظاهرة المبالغة في سائر مراثيها وانعقادها على ذات الرّاثية وذات المرثيّ وصورة الدّهر.
- انتظام معظم صيغ المبالغة في مقاطع الأبيات، وهو توظيف مزدوج الدّلالة: يؤكّد، من جهة أهميّة المقاطع في الشّعر العربيّ، ويبرز أهميّة صيغ المبالغة من جهة ثانية، فتضافرت بذلك في البيت الشّعريّ وفي النصّ قوّتان: قوّة الصّيغ وقوّة مواضعها.
- خضوع البيت –بفضل تعدّد الصيغ وقوّة موقعها– لضروب من التقسيم الدّاخليّ، فانتشرت بذلك ظواهر فنيّة عديدة مثل الموازنة والترصيع وردّ الأعجاز على الصّدور، وتماثلت تركيبة أواخر الأبيات في النصّ الواحد منشئة بتماثلها توشيحا وتطريزا.
- ثراء الإيقاع في نصّ الرّثاء لدى الخنساء، وتعدّد مصادره ومولّداته وتعلّقها في الغالب بطرائق استدعاء صيغ المبالغة وتوظيفها.
- وفرة الصّور البلاغيّة في الأبيات التي تضمنّت صيغ المبالغة وارتقاء الكلام في تلك الأبيات من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح.
- كثرة ما في الصّور البلاغيّة من كنايات، ومرجع ذلك أساسا إلى التراكيب الإضافيّة التي وردت فيها صيغ المبالغة، على أنّ تلك الصّور لم يكن جميعها جديدا ومبتدعا وإنّما كانت أقرب إلى العبارات الجاهزة، وهو ما يفسّر عودتها في نصوص كثيرة.

- معاضدة سائر الأبنية اللغويّة صيغة المبالغة وحلولها محلّها وقيامها مقامها ونهوضها بوظائفها معلنة عن حضورها متى غابت، فالصّفات المشبّهة وأسماء الفاعل والمفعول والمصادر واسم الآلة واسم المكان والمفاعيل المطلقة والتكرار والترديد قد وُظّفت جميعها لتأدية معنى المبالغة والتكثير، فجاءت في الغالب معرّفة تعريف استغراق وإطلاق، متجرّدة من دلالتها على الزّمن والحدوث، وبذلك نزع النصّ الخنسائيّ إلى الاسميّة في تحديد ماهيّة الفقيد وتأصيل جوهره وترسيخ فضائله ومناقبه، وفي حديث الشاعرة عن ريب الدّهر، وعن حزنها المتجدّد المستمرّ.

وممّا لاحظناه:

- اقتصار الشاعرة على غرض واحد صبّت فيه أشعارها وهو الرّثاء
- استئثار صخر بجلّ مراثيها، بل إنّه حاضر في جميع قصائدها حتّى تلك التي رثت فيها غيره.
- ضعف النّفس وقد بدا في قلّة القصائد الطّوال وفي كثرة المقطوعات والنّتف في شعرها.
- قيام مراثيها على قسمين بارزين، أحدهما لوصف الفجيعة وتأثيرها في نفس الرّاثية، وثانيها لذكر خصال المرثيّ وإبراز مناقبه، ويمكن أن نضيف إلى هذين القسمين قسما ثالثا لم يستقرّ في جميع قصائدها، وهو القسم الحكميّ التأمّلي الذي جاء في مراثيها في شكل أبيات متناثرة كثيرا ما مثّلت حدّا فاصلا واصلا بين القسمين السابقين.

وتمثّل هذه الملاحظات مجتمعةً أهمّ خصائص الكتابة الشعريّة لدى الخنساء، وهي مصدر تفرّدها وتميّزها من سائر التجارب الشعريّة.[1]

---

[1] أشار أحمد محمد الحوفي في كتابه **المرأة في الشّعر الجاهلي**، ص: 664-680 إلى جملة من الخصائص الفنيّة لشعر المرأة، منها إجادة الرّثاء ووحدة الموضوع وغلبة المقطعات ووجود صور وتعابير نسويّة ولين التّعبير وكثرة الترصيع وكثرة الإقواء وكون شعرهنّ لا يمثّل أنوثتهنّ.

إنّ النتائج التي انتهينا إليها تؤكّد أهميّة صيغ المبالغة في ديوان الخنساء، فلقد تواترت في ديوانها تواترا لم نلمسه في مراثي العرب ولا حتّى في سائر أغراضهم الشعريّة[1]. ولئن خلت بعض النصوص من صيغة واحدة للمبالغة فإنّها قد شاعت في النصّ الواحد أحيانا شيوعا بارزا، وقد شمل تأثيرها النصّ بأكمله مبنى ومعنى، توقيعا وتصويرا، ومردّ ذلك إلى احتلالها في الشّعر مقاطعه، وفي غالب الأبيات أعجازها، وتضمّنها عناصر القافية، وإنشائها علاقات تركيبيّة وظواهر فنيّة متنوّعة انتشرت أفقيّا في فضاء البيت الواحد، وعموديّا في ما بين الأبيات.

وبفعل صيغ المبالغة وما ترتّب عليها من علاقات تركيبيّة، تأكّد أنّ النصّ الرّثائيّ أقرب إلى أنشودة النّواح لمجيئه في الغالب في شكل عبارات تفجعيّة وتمجيديّة مستقلّة بذاتها في فضاء البيت الواحد، قابلة -إذا ما استثنينا تركيب المقطع- للتقديم والتأخير دون أن يختلّ الوزن والبناء. فبرز ضعف النّفس في انحسار الجملة واقتصارها على أدنى عناصرها النحويّة، مثلما برز في كثافة المقطوعات وقصار القصائد.

ولا نبالغ إذا قلنا إنّ صيغ المبالغة قد حقّقت شعريّة النصّ الخنسائيّ لنهوضها بثلاث وظائف مهمّة:

– **توليد الإيقاع وتكثيفه**: وقد تمثّل في ثراء القوافي وتجاوب الصدور والأعجاز، وقابليّة البيت الواحد لأنواع مختلفة من التقسيم، فكان أن انتظم الكلام في عبارات معتدلة الأحجام متساوية، مرصّعة، متجاوبة الأصوات كأنّها اشتقتّ من مادّة واحدة. وشمل تأثير الصيغ بحور الشّعر فهيمن البحر البسيط على سائر البحور، ولم تكن هيمنته في مراثيها إلاّ نتاجا لصيغ المبالغة وطرائق توظيفها.

---

[1] استندنا في حكمنا هذا إلى مدوّنة قارنّا فيها بين مراثي الخنساء ومراثي النّابغة الذّبياني والحصري وأشعار الهذليّين، فضلا عن قراءات متنوّعة في مختارات الرّثاء في الشّعر العربيّ: ينظر

- النّابغة الذّبياني، **الدّيوان**، جمع الشّيخ محمّد الطّاهر بن عاشور، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع الجزائر، جانفي 1976
- علي الحصري، **اقتراح القريح واجتراح الجريح**، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، الطّبعة الثّانية، 1974
- **ديوان الهذليّين**، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1965

- **تنويع التّراكيب وخلق ضروب من العلاقات** بها يتبدّى القديم جديدا ويلوح المألوف غريبا، وإنّما أتيح لها ذلك بفضل النسيج اللغويّ وشبكة العلاقات التركيبيّة التي أفضت إليها صيغ المبالغة في النصّ الشعريّ، إذ تواتر الإضمار والتقديم والتأخير وتزاوج الإنشاء والخبر، والإثبات والنّفي، فتجمّع في النصّ-وفي البيت الواحد- أحيانا النداء والتعميم والتفصيل والتوكيد والتحقيق وتنوّعت صيغ الأفعال من ماض ومضارع وأمر، وبرز التكرار وتعدّدت الضمائر.

- **تكثيف الطاقة الإيحائيّة** في النصّ، ومرجع هذه الكثافة إلى تواتر الصّور البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية، وقد كانت صيغ المبالغة من أهمّ الأبنية التي حقّقت كثافة المعنى وجعلت الواحد متعدّدا، والحقيقيّ مجازا، والقريب بعيدا، والتصريح تلميحا، والكلام العاديّ كلاما راقيا ساميا.

وإذا كانت الخنساء قد اتّخذت صيغة المبالغة نافذة للتّعبير عن الذّات التي كربها الدّهر، بها تُعرب عن مأساتها و"تفرّج همّ صدرها بالقريض" فإنّ النّاظر في مراثي الشعراء العرب القدامى لا يخطئ أن يلمس فيها ظواهر أسلوبيّة بارزة جديرة بالبحث وإعمال الفكر، منها ظاهرة **التّكرار** وهي أبرز ظواهر الأسلوب في رثاء المهلهل أخاه «كليب»، وظاهرة **الجناس** والاشتقاق اللّغويّ وهي أبرز جوامع الكلم في رثاء الحصريّ ابنه «عبد الغنيّ» ففيه تشقيق للّغة يندر وجوده خارج هذا الدّيوان، وفيه تتحوّل ظاهرة الجناس- وهي في الأصل ظاهرة بديعيّة- إلى ظاهرة صوتيّة دلاليّة وُظّفت توظيفا مخصوصا وكانت ذات أبعاد فنيّة وجماليّة، ودلالات نفسيّة واجتماعيّة ووجوديّة، تؤكّد قدرة الظّاهرة اللّغويّة على الإعراب عمّا في الذّهن والشّعور، وهي ظواهر في حاجة إلى يبحث فيها ويقرع بابها.

المصادر:

المصدر المعتمد:

- الخنساء، **الدّيوان**، تحقيق كرم البستانيّ دار المسيرة بيروت سنة 1982

المصادر المستعان بها:

- **ديوان الخنساء**، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت لبنان، الطّبعة الثانية، 2004. (نسخة الكترونيّة على موقع دار المعرفة).
- **ديوان الخنساء**، شرحه ثعلب، أبو العبّاس، أحمد بن يحيي بن سيّار الشّيباني النّحويّ ت 291هـ، حقّقه أنور أبو سُويلم، جامعة مؤتة، دار عمّار للنّشر والتوزيع، الأردن، الطّبعة الأولى، 1988 ص 5
- الخنساء، **الدّيوان**، تحقيق كرم البستانيّ دار صادر بيروت سنة 1963
- **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء** تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين في بيروت سنة 1895

المراجع:

- ابن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، 1990.
- الاستراباذي، رضيّ الدّين، **شرح شافية ابن الحاجب**، مصر، القاهرة، مطبعة حجازي، 1350هـ
- الأشموني، أبو الحسن، **شرح الأشمونيّ على ألفيّة ابن مالك**، المسمّى **منهج السالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، مصر القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، 1955
- أبو الفرج الاصفهاني، **الأغاني**، تحقيق إحسان عبّاس، إبراهيم السّعافين، بكر عبّاس، طبعة دار صادر بيروت، الطبعة الأولى 2002، ج 15 ص ص: 54-72
- الأنصاري (ابن هشام)،
  - **مغني اللّبيب**، دار إحياء الكتب العربيّة، (د. ت.).
  - **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط5 س 1966
  - **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك ومعه كتاب عُدّة السّالك إلى تحقيق ألفيّة ابن مالك** وهي الشرح الكبير من ثلاثة شروح، تأليف: محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، (د. ت)
- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، دار القلم بيروت لبنان، الطبعة الرّابعة 1972
- التّهانوي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، دار صادر، بيروت، (د. ت.).
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل) **كتاب فقه اللّغة وأسرار العربيّة**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، الطبعة الأولى 1997
- الجرجاني (عبد القاهر)،

– **أسرار البلاغة في علم البيان**، دار إحياء العلوم، بيروت، ط. 1، 1992.

– **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تعليق محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1994.

● قدامة بن جعفر،

– **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، د ت

– **نقد الشّعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3

– **نقد النثر**، بيروت دار الكتب العلميّة 1982

● ابن جنّي، **الخصائص**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987.

● علي الحصري، **اقتراح القريح واجتراح الجريح**، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، الطّبعة الثّانية، 1974

● عامر الحلواني **جماليّة الموت في مراثي الشعراء المخضرمين**، مطبعة التسفير الفني صفاقس، الطبعة الأولى، 2004

● أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فنّ الصّرف**، دار القلم بيروت لبنان (د ت)

● رفيق بن حمّودة، **الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريات اللّسانيّة**، دار محمّد علي للنشر صفاقس وكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة سوسة، الطّبعة الأولى 2004

● أحمد محمد الحوفي، **المرأة في الشّعر الجاهلي**،دار نهضة مصر للطباعة والنّشر، الفجالة القاهرة، الطبعة الثالثة، 1980 (ط1، 1954، ط2، 1963)

● مي يوسف خليف، **الشّعر النّسائي في أدبنا القديم**، دار غريب للطباعة القاهرة 1991

● النّابغة الذّبياني، **الدّيوان**، جمع الشّيخ محمّد الطّاهر بن عاشور، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع الجزائر، جانفي 1976

● عبده الرّاجحي، **التّطبيق الصّرفي**، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1979.

● الرّماني(أبو الحسن علي بن عيسى) **النُّكت في إعجاز القرآن** ، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرّماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق وتعليق محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، الطبعة الرّابعة

● رامان سلدن في **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،

● بدر الدّين الزّركشي، **البرهان في إعجاز القرآن**، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّ، عيسى البابليّ الحلبيّ وشركاه الطبعة الأولى 1957

- محمد زغلول سلام، **مدخل إلى الشّعر الجاهليّ**، منشأة المعارف بالاسكندريّة، 1990
- سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون وشرحه، دار الكتاب العربي القاهرة، 1966
- السيوطي، **البرهان في علوم القرآن** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 س 1957 دار إحياء الكتب العربيّة)
- جمال الدّين بن الشّيخ، **الشّعرية العربيّة** ترجمة مبارك حنّون، محمّد الوالي، محمّد أوراغ. دار توبقال للنشر، ط1 س1996
- حمّادي صمّود، **في نظريّة الأدب عند العرب**، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990.
- محمد طاع الله، **صيغ المبالغة في القرآن**، شهادة الكفاءة في البحث 1989، بإشراف الأستاذ محمّد الشّاوش. الجامعة التونسيّة.
- ابن طباطبا، **عيار الشّعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، دار الشمال للطباعة والنّشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، 1988.
- الطّرابلسي (محمّد الهادي)، المسدّي (عبد السّلام) **الشّرط في القرآن**، الدّار العربيّة للكتاب، 1980.
- الطّرابلسي محمّد الهادي
  - **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، أطروحة دوكتورا دولة، منشورات الجامعة التونسيّة 1981
  - **تحاليل أسلوبيّة**، دار الجنوب للنشر، 1992
  - «**مفهوم التّوظيف في الدّرس الأسلوبيّ**»، مجلّة **دراسات لسانيّة**، مجلّد: 3، سنة 1997
  - **البنى والرّؤى: مضايق الكلام وأوساعه**، دار محمد علي الحامي للنشر 2006
  - **التّوقيع والتطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان**، دار محمد علي للنشر 2006
- عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في التراث اللساني العربيّ**، مكتبة علاء الدّين صفاقس، الطبعة الأولى، 2004
- حاتم عبيد، **التّكرار وفعل الكتابة في "الإشارات الإلهيّة" لأبي حيّان التّوحيدي**، مطبعة التّسفير الفنّيّ بصفا قس، الطّبعة الأولى 2005.
- أبو هلال العسكري،
  - **الفروق في اللّغة**، تحقيق: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهم، لجنة إحياء التّراث العربيّ، منشورات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د. ت.).
  - **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1986

- يوسف العثماني، **دراسات في اللّغة والمصطلح**، سلسلة أعمال وحدة البحث مجتمع المصطلحات بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، منشورات دار الناهل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى تونس، نوفمبر 2008
- عفيف عبد الرّحمان، **الشّعر وأيام العرب في العصر الجاهليّ** دار الأندلس، بيروت لبنان ،ط1، 1984
- محمّد بن عيّاد، **جدليّة القصّة والشّعر، ديوان عمر بن أبي ربيعة أنموذجاً**، مطبعة التسفير الفنّي صفاقس، الطبعة الأولى 2003.
- محمّد صديق غيث، **التركيب الدرامي لرائيّة الخنساء مجلّة فصول**، المجلّد 8، العدد 21، سنة 1989
- ابن فارس، **معجم مقاييس اللّغة**، تحقيق عبد السّلام هارون، المجلد السّادس، دار الجيل، ط. 1، سنة 1991.
- صلاح فضل، **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، دار الشّروق، ط. 1، سنة 1998.
- حازم القرطاجنّي،**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تقديم محمد الحبيب بن الخوجة وتحقيقه، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت لبنان، ط3، سنة 1986 (ط1تونس1966)
- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، المكتبة العصرية صيدا بيروت،الطبعة الأولى، 2001
- المسدّي (عبد السّلام)، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدّار العربيّة للكتاب، 1982.
- **معجم متن اللّغة**، موسوعة لغويّة حديثة للشيخ أحمد رضا. المجلد الخامس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
- **المعجم الوسيط**، (تأليف جماعيّ)، دار الدّعوة، استنبول — تركيا، سنة 1986.
- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة منقّحة، ط. 1، سنة 2000.
- احمد محمد معتوق، **اللّغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 2006
- المسدّي (عبد السّلام) والطّرابلسي (محمّد الهادي)، **الشّرط في القرآن**، الدّار العربيّة للكتاب، 1980.
- محمّد مندور **في الميزان الجديد** ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الطبعة الثالثة (د. ت)
- أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، 3أجزاء، العراق بغداد، مطبعة المجمع العلميّ العراقي 1983
- أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، حققه وقدّم له عبد آ علي مهنّا، دار الكتب العلميّة بيروت، لبنان، ط1، س 1987

- مبروك المناعي، الشّعر والسحر. دار الغرب الإسلاميّ، الطبعة الأولى، 2004
- أسامة بن منقذ، **البديع في البديع في نقد الشّعر**، حققه وقدّم له عبد آ علي مهنّا، دار الكتب العلميّة بيروت، لبنان، ط1، س 1987
- خالد ميلاد، **الإنشاء في العربيّة بين التّركيب والدّلالة دراسة نحويّة تداوليّة**، نشر مشترك جامعة منّوبة كلّيّة الآداب والمؤسّسة العربيّة للتّوزيع، تونس 2001.
- عاصي (ميشال) ويعقوب (إميل بديع)، **المعجم المفصّل في اللّغة والأدب**، دار العلم للملايين، المجلّد الأوّل، الطّبعة الأولى، 1987.
- الهاشميّ، (السيد أحمد)، **جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب**، المكتبة العصريّة صيدا بيروت، الطبعة الأولى 2004
- **ديوان الهذليّين**، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1965
- ابن يعيش، **شرح المفصّل**، دار صادر. د. ت

المراجع لأجنبيّة:

- Jamal Eddine Ben cheikh ***Poétique arabe Précédée de Essai sur un Discours critique***, Collection TEL, Gallimard Paris 1989
- Mohamed ABDESSALEM, ***Le thème de la mort dans la poésie arabe, des origines à la fin du III/IX siècle***. Publications de l'université de Tunis 1977.
- P. Guiraud et Kuentz, ***La stylistique,*** éd. Klincksiek, Paris, 1970,
- Jean Cohen, ***Structure du langage poétique,*** Flammarion, 1966
- CHARAUDEAU (PATRICK) et MAINGENEAU (D.), ***Dictionnaire d'analyse du discours***, Seuil, fev. 2002.
- **Le Robert, Dictionnaire de la langue Francaise,** 2ème édition 1989, Tome V
- André Lalande, **Vocabulaire technique et critique de la philosophie**, P. U. F 18ème édition, Fev. 1996, p 426.
- **Dictionnaire de linguistique** (Jean Dubois, Mathée Gia Como, Louis Gespin, Christiane Marcelleri, Jean Baptiste Marcelleri, Jean Pierre Mével), Larousse Bordas 2001, p 235.
- **Larousse, Dictionnaire encyclopédique,** Larousse 1994, Tome I p 526.
- Henri Morier, **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, Presses Universitaire de France, 3ème édition augmentée et entièrement refondue, 1981,

الفهرس

تقديم 5
المقدّمة 9
الفصل الأوّل **17**
الخصائص اللّغويّة لصيغ المبالغة 17
I- في المصطلح والمفهوم: 17
II- في الأحكام النّحويّة: 30
1- الأصل والفرع 30
2- الاشتقاق 30
3- الأحكام النّحويّة لصيغ المبالغة 31
4- الصّيغ المشهورة وغير المشهورة: 32
5- في معاني الصّيغ 34
6- في تفاوت الصّيغ دلالة على المبالغة 37
7- بين صيغة المبالغة والصّفة المشبّهة: 38
8- بين صيغة المبالغة واسم الآلة وتسمية المهن: 40
9- تحرّر المبالغة من التّقعيد 42
10- نحو قراءة صوتيّة دلاليّة لصيغ المبالغة 46
الفصل الثاني: **51**
الخصائص الأسلوبيّة لصيغ المبالغة 51
I- **المبالغة بصيغ المبالغة:** 51
1- في تواتر الصّيغ 52
2- في توزيع الصّيغ 65
3- في تأثير الصّيغ 68
3-1- البنية التّركيبيّة الإيقاعيّة: 68
أ- تأثير الصيغ المقاطع: 69
أ-1- تأثير نظام القوافي في طاقة النصّ الإيقاعيّة: 74
أ-2- تأثير نظام الصّيغ في طاقة النصّ الإيقاعيّة: 77
أ-3- تأثير تراكيب الصّيغ المقاطع في طاقة النصّ الإيقاعيّة 80
ب- الصّيغ المقاطع مُرَدَّدَةً في الأحشاء 80
ج-الصّيغ المقاطع مثبَتَةً أو منفيّةً في الأحشاء: 82
د- صيغ المقاطع والأحشاء موزونةً مرصّعةً: 87
د1- التقسيم الثنائي في الصّدر والعجز 91
د2- التقسيم الثنائي في الصّدر دون العجز 92
د3- التقسيم الثنائي في العجز دون الصّدر 93
د4- أنواع أخرى من التقسيم 94
هـ- تأثير صيغ المبالغة في اختيار البحور الشّعريّة 96
3-2- البنية التصويريّة التّخييليّة: 104
II- **المبالغة بسائر المشتقّات:** 112

1- اسم الفاعل	112
2- الصّفة المشبّهة	114
3- المفعول المطلق	116
4- الطّباق والمقابلة	119
5- العدد مفرداً وجمعاً وإطلاقاً	123
6- التّكرار	125
7- الترديد والتصدير :	131
8- التراكيب الشرطيّة التّلازميّة	133
الفصل الثّالث:	**135**
ظاهرة المبالغة: الأبعاد الدّلاليّة والوظائف	135
I- الأبعاد الدّلاليّة:	135
II- الوظائف:	154
1- الوظيفة التّعبيريّة	154
2- الوظيفة الإقناعيّة التأثيريّة	155
3- الوظيفة الجماليّة	157
الخاتمة العامّة	**159**
المراجع:	163

وفي هذا الكتاب درس عبد الله البهلول توظيف الخنساء صيغ المبالغة في مراثيها، رافعاً البحث إلى درجة التّحقيق في **ظاهرة المبالغة بين اللّغة والخطاب**، محاولا الإجابة عن هذا السّؤال الكبير: كيف تتحوّل المبالغة-وهي نزعة تعبيريّة أصيلة في الشّعر- ظاهرة أسلوبيّة تميّز مخصوص الكلام؟ (...) واختار التفرّغ لهذا الموضوع، محمولا بطموحٍ مشروعٍ إلى معالجة إشكالاته باستفاضة واستيعاب، آملاً تقديم بعض الجوابٍ، انطلاقاً من التّحقيق في صيغ المبالغة باباً في اللّغة ومقوّماً في الخطاب، وصولا إلى دورها في بلورة المعنى وتشكيل الرّؤية، وهي تتفاعل وسائر المشتقّات التي تفيد المبالغة في الكلام. فعقد فصولا ثلاثة: فصلا لخصائصها اللّغويّة درس فيه أصولها الوضعيّة، وفصلا لخصائصها الأسلوبيّة عالج فيه أبنية المبالغة موظّفةً في الكلام مولّدة لإيقاعاته، وختم كتابه ببحث الأبعاد الدّلاليّة والوظائف حيث استخلص القيم المضافة المترتّبة عليها في رثاء شاعرة العرب. وانتهى إلى نتائج تجلّي طابع الشّعريّة فيه من ناحية، وبصمات الخنساء في غرض الرّثاء من ناحية أخرى، نتائج تستقطبها آفاق...

د. محمّد الهادي الطّرابلسي



نهج حطور عمارة أنيس 3000 صفاقس
الهاتف: 117 222 74 - الفاكس: 855 200 74
الجوال: 721 418 98 - 469 677 97



مطبعة التسفير الفني
Imprimerie Reliure d'Art

الثمن: 7,000 د.ت
الإيداع القانوني: الثلاثية الثانية 2009
ISBN: 978-9973-56-069-8

